MASTER NEGATIVE
NO. 93-81664-2

AUTHOR:

DELEITO Y PINUELA, JOSE

TITLE:

EL SENTIMIENTO DE TRISTEZA EN LA...

PLACE:

BARCELONA

DATE:

[1922]

Master Negative #

93-81654-2

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

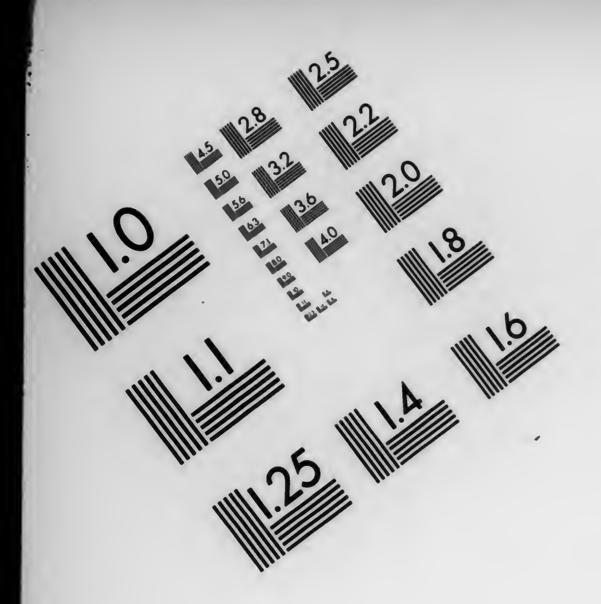
Deleito y Piñuela, José
El sentimiento de tristeza en la literatura contemporánea. Barcelona, Editorial Minerva, S. A., c1922.
416 p. port. (Biblioteca de cultura moderna y contemporánea.)

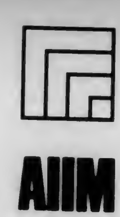
At head of title: José Deleito y Piñuela.

Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

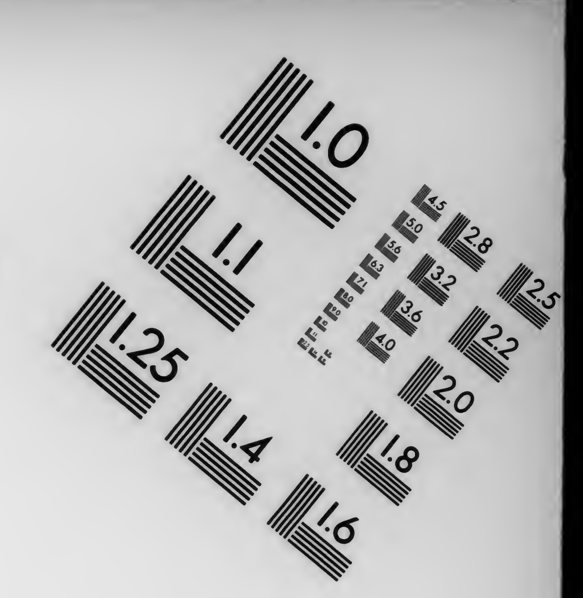
FILM SIZE: 35 REDUCTION RATIO: 9x
IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB
DATE FILMED: 8.11.93 INITIALS SS
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT

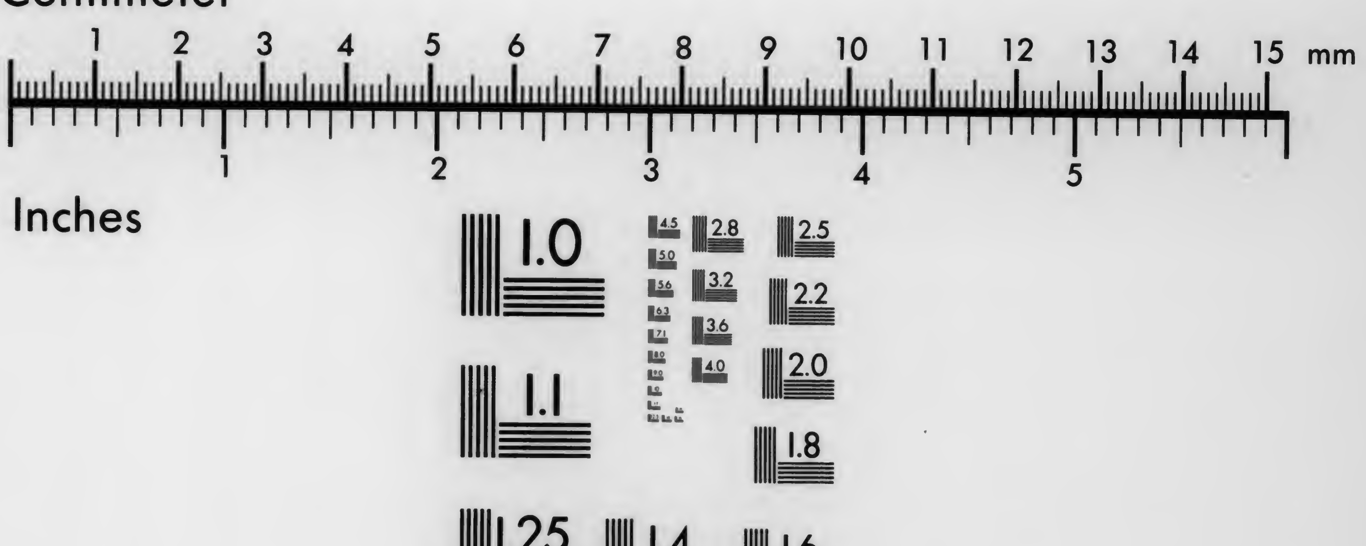


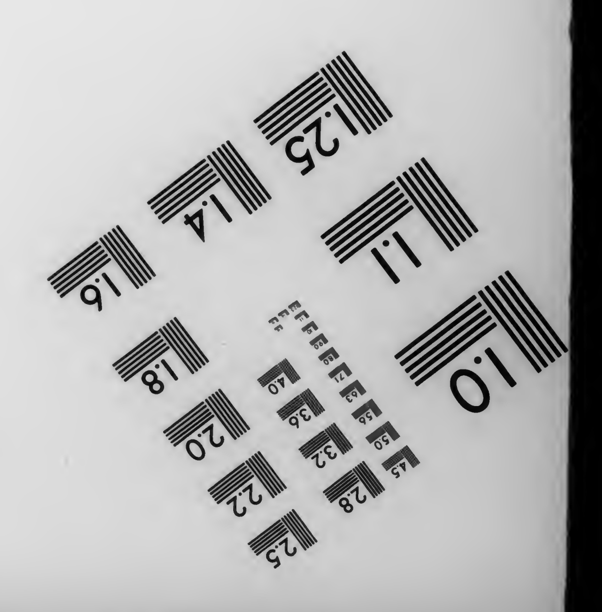


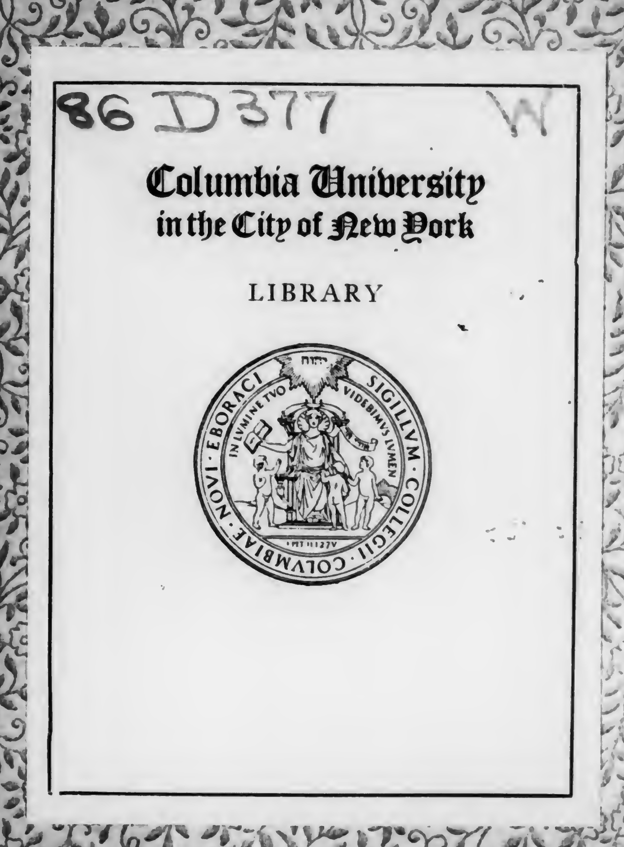
AIIM

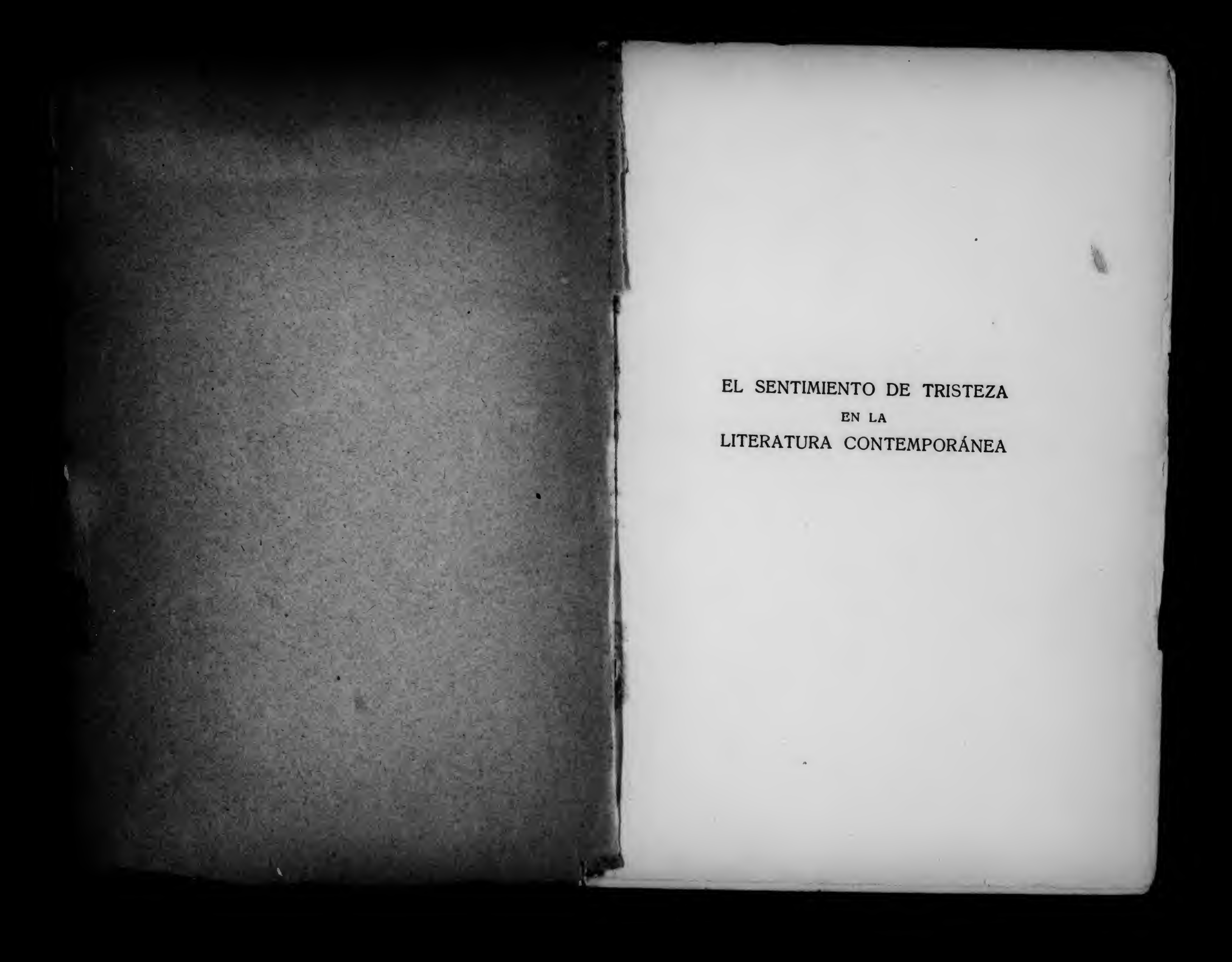
Association for Information and Image Management
1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910
301/587-8202








86 D377
W
Columbia University
in the City of New York
LIBRARY
SIGILLVM · COLLEGII · COLVMBIAE · NOVI · EBORACI
IN LVMINE TVO VIDEBIMVS LVMEN



EL SENTIMIENTO DE TRISTEZA
EN LA
LITERATURA CONTEMPORÁNEA

BIBLIOTECA DE CULTURA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA

JOSÉ DELEITO Y PIÑUELA
Catedrático en la Universidad de Valencia

El Sentimiento de Tristeza en la Literatura Contemporánea

BARCELONA
EDITORIAL MINERVA, S. A.
ARIBAU, 179 : TELÉF. 27-G.
1922

Linotipia e impresiones, J. BERTRAN, *Carmen*, 20.—*Barcelona.*

J. Delecto y Piñuela

Linotipia e impresiones, J. BERTRAN, *Carmen,* 20.—*Barcelona.*



J. Deleito y Piñuela

INTRODUCCION

Es preocupación de muchos ingenios la tristeza del arte contemporáneo, y no dejan de plantearla o aludirla, con sentencias o burlas, desde la grave disertación, el sesudo artículo de revista o el libro docto, hasta la crónica ligera o la zumbona sátira.

Críticos ilustres — tales como Bourget, Lemaître, Pellissier, Vogué, etc. —, han hecho resaltar la inquietud y el pesimismo en que rebosan los artistas y escritores célebres de nuestro tiempo; pero lo han hecho de modo fragmentario, en estudios sueltos u obras que no tenían esa finalidad particular. Otros, como Poitou, Nordau, Seillière, Esteve, Charpentier, etc., han abordado el estudio sistemático del malestar que oprime a las producciones estéticas modernas; pero lo realizaron dentro de puntos de vista unilaterales, para exponer tesis determinadas (el mal de la duda Poitou, la degeneración patológica Nordau, la herencia del influjo romántico Seillière y Esteve), y condensando el problema en ciertos escritores cumbres, en uno o pocos países, o bien en un solo aspecto de ese típico malestar.

Sin tales trabas y con carácter de plena generalización — aunque con la modestia correspondiente a mi oscura persona —, me permití en 1911 trazar un sumario bosquejo del problema, tal como a mi vista se ofrecía, limitándole al arte literario; pero observando, en rapidísimo recorrido de escuelas y direcciones artísticas, durante los cien años últimos, la unanimidad del fenómeno de la tristeza.

Titulábase aquel breve opúsculo — compuesto a base de

un discurso inaugural leído en el Ateneo de Valencia, y de otras conferencias complementarias — *La tristeza de la literatura contemporánea*. Era un simple índice de la cuestión.

La amplitud y la transcendencia de la misma requerían más amplio desarrollo. Y a dársele tiende esta obra, donde lo que fué folleto de pocas páginas se convierte en libro; no con la pretensión — que sería pueril — de agotar un tema que es de suyo inagotable, sino con el objeto de desenvolver y probar puntos y afirmaciones sólo apuntados por mí antes en forma esquemática; llevar mi estudio hasta el momento actual, abarcando en él las últimas direcciones estéticas; y, de modo especialísimo, para poder ahora, con más espacio, seguir todo el proceso de la tristeza literaria desde el último tercio del siglo XVIII hasta el día. A ese fin, me detendré en los escritores y obras que más especialmente la representan; y aduciré en comprobación, aunque de modo muy fragmentario, alguno de los más expresivos textos, y las consideraciones de los más autorizados críticos que hacen mejor resaltar la nota desesperada o melancólica de cada autor, reforzando, con esas múltiples y valiosas aportaciones, lo que empezó en mi estudio por simple observación y punto de vista puramente personales míos.

Tal vez se me arguya que he recargado las tintas de sombra, presentando el problema parcialmente, por una sola de sus caras, y excluyendo con deliberada intención a los escritores que tienen más grata y risueña visión de la existencia. No niego que haya espíritus optimistas y libros confortadores, llenos de luz, ni pretendo que la alegría se haya eclipsado definitivamente del planeta. No hay noche, por cerrada que la supongamos, sin algún atisbo luminoso, aunque sea el vago resplandor estelar; ni dolor, así fuere el más horrendo, que no pueda tener un instante de tregua bajo la acción de una sonrisa. Además, dada la complejidad del mundo en que nos agitamos, no es posible reducirle, con criterio simplicista, a un latido isócrono, a una sola sensación, a un solo pensamiento, a una sola ley.

He querido señalar un sistema y una línea directriz, que me parecen marcados y definidos en la producción literaria de nuestros días — como se podría demostrar también que rigen a todo el arte —, aunque puedan señalarse millares de excepciones y casos, al parecer, contradictorios. No creo que la literatura moderna sea toda triste, ni siempre triste, ni sólo triste; pero sí afirmo que es la tristeza su rasgo fundamental, su posición de espíritu preferente, y aun el denominador común a las escuelas, los géneros y los hombres más distanciados en los órdenes filosófico, estético y social. Tampoco he desconocido que la tristeza es un mal viejo, y que en otras épocas ha causado estragos. Pero nunca el dolor fué más desconsolador que ahora, ni tuvo más intenso y general reflejo en las letras. Y a probarlo se encamina el presente libro.

Huelga decir que éste no es una historia literaria. Se advertirá, pues, la falta de escritores fundamentales que, por no expresar suficientemente un sentido amargado y pesimista, o no expresarle de modo muy característico y original, no tenían, en mi concepto, cabida en obra de esta índole. Aun dentro de los que pudieran tenerla, habrá, desde luego, lagunas considerables. La universalidad de la tristeza literaria contemporánea, impide estudiarla debida y completamente en una obra que no fuera una Historia universal de la Literatura, en muchísimos y amplios volúmenes, documentados por múltiples citas. La empresa sería superior, no ya para un simple *amateur* literario, como yo, sino aun para los más doctos y profesionales historiadores, críticos y eruditos de las letras, si habían de realizarla aisladamente. Obra tal, propia para que en ella colaborasen muchas actividades individuales mancomunadas, constituiría una interesantísima antología del dolor moderno, alquitarado, embellecido y vivificado por legiones de poetas, novelistas y dramaturgos. Valdría la pena de intentarse. Aunque ni en límites tan vastos podría contenerse todo ese poema del universal sufrimiento, inmenso como el mar.

Mi trabajo no es sino un ensayo humilde, un simple esbozo de tema tan sugestivo, acomodado en su extensión a

los límites posibles para las publicaciones de *Editorial Minerva.*

Deliberadamente me he de circunscribir a las literaturas de más resonancia y huella cosmopolita en nuestro tiempo: francesa, inglesa, italiana, alemana, escandinava y rusa. Las más exóticas para nuestra civilización, ni tienen su relieve ni su fuerza expansiva.

La de España, en todas sus variedades regionales, la portuguesa y la de los países hispanoamericanos, serán objeto de un volumen especial de esta Biblioteca misma, donde condensaré lo más próximo para nosotros en esa cuestión de psicología artística y social: la tristeza literaria del pueblo íbero.

JOSE DELEITO Y PIÑUELA.

Valencia, Septiembre de 1922

PRIMERA PARTE

LA TRISTEZA EN LA VIDA, EN EL PENSAMIENTO Y EN LAS LETRAS

I

Causas de la tristeza actual

El arte moderno es triste, porque triste es la vida que le engendra. "Nosotros, hijos de este siglo serio — escribe Eça de Queiroz —, perdimos el don divino de la risa. ¡Ya nadie ríe!... Casi ya ni siquiera nadie sonríe, porque lo que resta de la antigua sonrisa fina y viva, tan celebrada por los poetas del siglo XVIII, o de la sonrisa lánguida y húmeda que encantó al romanticismo, apenas es un entreabrir lento y helado de los labios, que, por el esfuerzo con que se contraen, parecen muertos o de hierro... Nadie ríe y nadie quiere reir. Tenemos todos el indefinido sentimiento de que la risa estridente y clara desentona en la atmósfera moral de nuestro tiempo. La risa de Lutero, que se oía al final de las largas calles de Worms, el reir del gran Leonardo de Vinci, "que hacía temblar los mármoles", serían hoy actos de impertinencia e irreverencia... ¿De qué proviene esta desoladora decadencia de la risa? Habría un estudio a componer sobre la psicología de la taciturnidad contemporánea" (1).

La sociedad de hoy sufre males nuevos, ignorados por el hombre de ayer, y ese sufrir hondo y colectivo lleva

(1) *La decadencia de la risa.* Trad. de A. González Blanco, p. 19.

su gesto doliente a las producciones artísticas; pues siempre éstas, por mucho que su creador se abisme en el estudio de su yo más íntimo, conservan ecos, reminiscencias, rasgos del medio social en que brotan. Diríase que el alma de las colectividades, por extraña fuerza expansiva, se filtra en la creación individual, comunicándole algo de aquello que le es propio y característico.

Por eso es imprescindible convertir nuestras miradas al estado presente de la vida social, si queremos entender la marcha del arte nuevo, y, dentro de éste, la situación de la literatura, a la cual he de circunscribir mi examen; pues, aunque fuera fácil probar la tristeza que sufre el arte de nuestros días en todos sus órdenes, es sobrada tarea abordar particularmente el estudio de la tristeza literaria.

* * *

El actual período histórico ofrece crisis violentas, confusión de ideales, vagos anhelos, crepúsculos de un mundo próximo a hundirse envuelto en sudario de sombras, y albores de una civilización futura que se inicia; todo luchando, en mezcla hirviente y caótica, que ha de perdurar hasta que, del choque entre tan contrarios elementos, surja la humanidad de mañana, vaciada en moldes distintos que la de ayer, pero en moldes fijos y concretos.

"El alma moderna — según frase de Nietzsche — tiene por símbolo el laberinto".

Nuestra generación sufre más que las generaciones pasadas. Y no es que el dolor, eterno compañero del hombre, se cebe ahora en él con más saña que en otros tiempos. Al contrario. La higiene, la medicina, la beneficencia, y la mayor blandura y humanidad de costumbres y leyes, han atenuado mucho el dolor físico. La organización social presente, más justa, más igualitaria, más respetuosa con los fueros de la dignidad humana que en siglos pasados, debiera también ser un lenitivo para el dolor moral. Y sin embargo, aun suavizadas las causas objetivas del dolor, éste crece y se intensifica, como una proyección subjetiva de nuestro ser, cada vez más sensible, más analizador del mal, menos resignado y fuerte para sufrirle, más rebelde a imposiciones extrañas, más ansioso de felicidad y más desconfiado de obtenerla. Y he aquí sintetizadas las causas, casi todas interiores, de esa acentuación en sus males que sufre la humanidad de hoy: la sensibilidad enfermiza, la fiebre del análisis, el escepticismo, la obsesión de la crítica, el exceso de culto al yo, el aburrimiento, la sed de bienestar; a las cuales pueden añadirse, como causas exteriores, el desequilibrio económico y la crisis social y política.

1.—La neurosis, la fiebre del análisis, la crítica y la duda.

El hombre de hoy se ve arrastrado por el vértigo de la actividad de la progresiva concurrencia económica, de una producción enorme y febril. De aquí una labor que excede en magnitud a la resistencia de quien la realiza. Desde hace 80 años, se trabaja en Europa cerca del doble que antes; y este derroche de energías, más la intoxicación alcohólica y el desenfreno erótico crecientes, han llevado a los organismos la fatiga nerviosa, y, con ella, el agotamiento y la neurosis en sus fases más variadas; males que se transmiten, por triste ley de herencia, desde los padres a los hijos.

Somos una generación de neurópatas, abúlicos y tristes, que marchan sin rumbo por la vida, con el cansancio y la desorientación de quien va por un desierto. Padecemos ese extraño *mal del siglo*, que ha diagnosticado Max Nordau, y que para muchos constituye una patente de artista refinado y una distinción aristocrática: aristocracia al revés, y distinción tan ridícula y enfermiza como la obesi-

dad entre los chinos o la palidez nerviosa del rostro entre los románticos del año 30.

Sabios como Lombroso, Richet, Gilles de la Tourette, Morel, Legrain, Axenfeld, el propio Nordau, Mendel, Hartenberg, Regis, Bernheim, Verger, Heilbronner, Curschmann, Janet, Reymond, Binet, etc., en sus estudios, doctrinas y experiencias psiquiátricas, han desentrañado el fondo y señalado los síntomas de esos estados mentales, *fronterizos de la enfermedad*, o de positivo, pero encubierto trastorno, tan característicos en las almas conturbadas de los hombres contemporáneos, y que se acentúan especialmente en el intelectualismo, como secuela o derivación de él: el egotismo, que abulta desproporcionada y antisocialmente las impresiones y la importancia del propio yo, haciendo de él eje del universo; la emotividad, exaltada ante los objetos más indiferentes; las aberraciones morales o sensitivas; la melancolía sin causa; la depresión espiritual, creadora de estados de abulia, aplanamiento, angustiosa ansiedad, temor pueril y *fobias* u obsesiones inmotivadas; la inclinación al ensueño vago y nebuloso; el misticismo; la incapacidad de adaptación al medio, y de toda resolución afirmativa de pensamiento, voluntad o acción.

En todo ello hay, positivamente, un fondo morboso, que será simple neurastenia en los casos más leves; histeria, degeneración o locura declarada, en los más agudos (1). Y tales estados psicasténicos son, en nuestra época, una de las fuentes más copiosas de tristeza y dolor.

Dolor y tristeza han sido estudiados en su complejo mecanismo psíquico y fisiológico, y en sus manifestaciones normales y anormales, por hombres de ciencia como Ribot, Dumas (George), Richet, Ioteiko, Stefanowska, Bouillier (1) y tantos más, con la detención especial correspondiente a una dolencia que, siendo eterna, reviste en la actualidad formas conscientes jamás sospechadas.

(1) El Dr. Beni-Barde ha estudiado los efectos de la neurosis en los hombres públicos: políticos, oradores, escritores, etc. (*La neurasthénie. Les vraies et les faux neurasthéniques*). Max Nordau explica como manifestaciones de la misma todo el arte y la literatura contemporáneos, en su libro magistral *Dégénérescence.*

Según M. G. Dumas, lo que distingue la melancolía de la tristeza normal, es que el melancólico no puede explicarse racionalmente la causa de su abatimiento. A éste le engendra un psiquismo obscuro y mórbido, que no permite a la conciencia darle explicación.

Nordau achaca la tristeza a trastorno patológico interno. "El enfermo — dice — se siente oprimido e inquieto, e imputa a los fenómenos que le rodean un aspecto amenazador y siniestro, para explicarse a sí mismo su terror, cuya causa se le escapa, porque tiene sus raíces en lo inconsciente (2)".

Más científicamente expresa lo mismo Hartenberg:

"La tristeza no es sino la traducción en la conciencia del sufrimiento obscuro de la economía..., el reflejo cerebral de todo organismo en déficit, la queja confusa del agregado celular, que sufre en su vida vegetativa... La tristeza, proyectada sobre el mundo exterior, llega a ser el pesimismo (3)".

Esteve define así la tristeza psicopática: el reflejo consciente de un organismo precario (4).

Nuestra enfermiza sensibilidad hiperestésica, al servicio de un espíritu cultivado, aguza nuestras facultades de observación hasta lo inverosímil; nos permite hallar en las almas y en las cosas íntimos repliegues, ténues matices, sordos latidos, ocultas vibraciones, novísimos aspectos, que para el hombre de ayer, menos exquisito y de más callosa epidermis, pasaron enteramente ignorados.

(1) Ribot, *Maladies de la volonté* y otros estudios sobre enfermedades psíquicas; Dumas, *La tristesse et la joie* y *Les états intelectuelles dans la melancolie;* Richet, *La douleur;* Ioteyco y Stefanowska, *Psycho-physiologie de la douleur;* Bouillier, *Du plaisir et de la douleur.*

(2) *Degeneración* (versión castellana), t. I, p. 325.

(3) *Psychologie des Neurasthéniques*, ps. 61 y 63.

(4) *L'heredité romantique*, p. XXIII.

Los símbolos de nuestra época pudieran ser el escalpelo y el microscopio. Perseguimos la verdad hasta en sus trincheras últimas, con anhelo nobilísimo; pero a veces la verdad es cruel, y no todos los espíritus tienen la entereza broncínea de los sabios por vocación, para sufrir sin inmutarse sus amargas enseñanzas.

Esta inmersión en la realidad escueta y sin cendales, secó las fuentes del goce ideal, basado en la ilusión. Si las azules diafanidades celestes son un simple efecto de luz, que encubre la negrura tenebrosa de un vacío infinito; si las teogonías consoladoras de otros tiempos son aventadas de la conciencia por el vendaval de la razón; si la vida es un accidente efímero en la renovación universal; si la patria es un fantasma y el honor un mito; si el amor es una concreción pasajera del genio de la especie, y hasta la belleza de la mujer amada es capricho de nuestros sentidos, que no resiste el examen al microscopio; entonces, ¿dónde volver la vista?, ¿en qué creer?, ¿qué amar? De aquí el subjetivismo egoista. Si el mundo no tiene más realidad que la que nuestra representación le presta, como creía Schopenhauer, encerrémonos en nosotros mismos. Y eso hace el hombre moderno, disecando fibra a fibra su propio espíritu, con refinamiento de anatómico. Pero tal labor constituye su principal tortura. Tampoco en este refugio interior halla la paz deseada. Lejos de eso, le asaltan dudas crueles sobre su origen, su responsabilidad, su destino, su fin ultraterrestre (que no le dan ya satisfactoriamente resueltos los cándidos y halagadores sistemas teológicos); sus medios de acción, su verdadero valer, la línea de conducta que le es propia; mil y mil problemas de un menudo y rebuscado autoanálisis, que han convertido el *nosce te ipsum* socrático en una grave enfermedad de nuestros días. Y así el hombre actual ha llegado a ser fiel imagen del *Heautontimorumenos,* creado por el comediógrafo latino Terencio. Es, como aquél, un atormentador de sí mismo.

Este análisis obsesionador produce, como natural consecuencia, la crítica implacable, que fulmina censuras y cargos, que descubre imperfecciones y tachas, cada vez mayores y cada vez nuevas, con agudeza de zahorí, puesto que, para compulsarlas, busca ideales siempre quintaesenciados y siempre distintos.

Y el aguijón de la crítica, con su natural cortejo, la duda, avanza progresivamente, extendiendo cada vez más su órbita de influencia. Antes el hombre aplicaba su crítica y su duda a otros hombres. Ahora las dirige contra la sociedad, contra el cielo, contra la naturaleza, y, lo que es más doloroso y temible, contra él mismo.

"A fuerza de complacernos en el pensamiento de la duda — escribe un crítico francés —, hemos aumentado en nosotros la potencia para la duda. A fuerza de celebrar la desesperación, hemos olvidado la esperanza. Como el imprudente discípulo del brujo, en la balada alemana, hemos evocado el espíritu del mal, y no hemos sabido después las palabras para ahuyentarle (1)".

2.—El "tedium vitæ" carácter agudo del dolor moderno.

Por no tener hoy el hombre fe en sí propio, desdobla su yo en dos partes, siendo a un tiempo actor y espectador de sus acciones, juez y reo; y suele padecer esos achaques casi ignorados hasta el presente: la manía de la vacilación, la parálisis de la voluntad, el disgusto de sí mismo, el hastío y la fatiga de una vida sin rumbo, sin objeto, sin ideal; ese terrible *tedium vitæ* de los pueblos decrépitos y gastados.

"El hombre moderno — escribe Pablo Bourget — es un animal que se aburre, y nunca hallará caro el precio (cualquiera que él sea) de una emoción que le muerda el corazón (2)."

Para Remigio de Gourmont, en su estudio sobre *el tedio,* éste es el verdadero fondo de la melancolía y la tris-

(1) Poitou, *Du roman et du théatre.*
(2) *Physiologie de l'amour moderne,* p. 191.

teza contemporáneas, que no constituyen sino variedades suyas.

Tardieu, en su libro *El aburrimiento,* ha descrito magistralmente la etiología y los rasgos peculiares de ese fastidio *sui géneris,* en que principalmente consiste el *mal del siglo* propio de nuestra época.

"El aburrimiento que llamamos moderno — dice — tiene sus causas generales y profundas, en el progreso del espíritu crítico; es el producto del análisis, que disipa las ilusiones bienhechoras; del escepticismo, que todo lo reduce a polvo... La nueva más espantosa que haya corrido nunca a través de las edades es la muerte de Dios... ...Dios, he aquí la palabra que nos reconfortaba y llenaba el aire con una música invisible. La marcha de Dios, de la fe, he aquí las razones algo generales, pero verdaderas, del aburrimiento moderno...

"Todos están atacados de él. Los poetas lo expresan con sus cantos desesperados; los filósofos lo traducen en sistemas sombríos, en demostraciones de un efecto sorprendente; la multitud lo ve obscuro, de modo doloroso... ...Este mundo que sucumbe al horror de vivir, pide el olvido en el goce. El cuerpo de la mujer, en que hemos colocado el infinito, reemplaza los paraísos perdidos.

"...El aburrimiento moderno tiene el fondo de desesperación. Sordo o agudo, el dolor es constante y pide alivios; de aquí el éxito de estos venenos seductores, mitad excitantes, mitad narcóticos, de los que el más extendido es el alcohol. Conocer que se va a la destrucción propia, a la muerte prematura desde el día en que se pide al alcohol el aturdimiento, vértigos deliciosos, y preferir a la vida, que ha llegado a ser ociosa, este envenenamiento seguro, ¿no es señal de desesperación y de aburrimiento?... Fría, concertada, en modo alguno expresiva, interior, la embriaguez actual tiene su carácter particular; no se busca en ella para nada la alegría, sino el aniquilamiento del pensamiento que corroe, el borrar momentáneamente el fastidio... Hay paliativos (del aburrimiento) reservados a algunos: tal la morfina; otros son de uso universal: por ejemplo, el tabaco... Su humo es un símbolo: es un velo

echado sobre la vida; esfuma los contornos de hierro de la realidad... El aburrimiento se acusa por rasgos múltiples durante el día. Es sensible en nuestro modo de vivir exasperado, tembloroso, desarreglado, alocado... El aburrimiento nos rodea en donde quiera que estamos; nos arroja de la casa en que acabamos de instalarnos, de la ciudad que habitamos, del sillón en que estamos sentados... ¿Quién nos divertirá? ¿Quién nos distraerá de nuestro pensamiento, triste hasta la muerte?...

"El aburrimiento moderno, consciente, meditado, filosófico, se reduce al horror de existir, marcado con trazos dolorosos en la figura del hombre del día, que ve desvanecerse una a una todas sus esperanzas. Los signos dominantes que lo expresan son la hinchazón del deseo..., el agolpamiento en el exceso, la ambición desmesurada, la ironía satánica, la desesperación burlona (1)".

La idea de que cuanto nos rodea es efímero y perecedero; el saber que cuanto anhelamos—dicha, amor, fortuna, gloria, juventud, la propia vida —, es fenómeno fugaz en el cosmos, y destinado a desaparecer sin dejar huella; el convencimiento de que somos simples comparsas, que hacen un momento su aparición en la gran comedia universal; la conciencia de que cuanto existe se trueca, se marchita y muere, deshaciéndose en la nada, es obsesión enervadora de nuestra edad sombría.

Tal es la tristeza psicológica de nuestro tiempo.

Y acaso, ni la crueldad sádica de los antiguos Césares, ni la imaginación más desbordada de artistas y teólogos, con su suplicio de Tántalo, su torre de Ugolino y sus variados infiernos, candorosamente horripilantes, hayan concebido mayor tortura que esta lóbrega cerrazón de los espíritus. Al fin, aquellos tormentos eran meramente exteriores, y el sufrir externo puede estar templado por la esperanza, la fe, la insensibilidad, la satisfacción y hasta la alegría íntimas. Recuérdese a los estoicos y a los mártires cristianos. Mas para estos males modernos no hay en nuestra conciencia conturbada ni un rayo de luz,

(1) Tardieu, *El aburrimiento,* edic. española, p. 331.

ni una tregua, ni un lugar de asilo. El dolor nos sigue, nos acosa hasta el fondo de nuestra alma, se aposenta allí, como señor absoluto, y, o acabamos por ver en él un compañero inevitable, por familiarizarnos con él, y hasta sentir bajo su caricia letal una delectación morbosa; o, huyendo de su abrazo asfixiante, huímos también de nosotros mismos hasta los linderos de la muerte, precipitándonos en ella como en un regazo amigo, que nos ofrece la placidez del descanso.

Por eso el siglo XIX fué el de los suicidios, que han ido multiplicándose durante él en progresión acelerada, según demuestran las estadísticas oficiales de todos los países. El voluntario abandono de la existencia es la receta libertadora del dolor, consignada en la eterna filosofía de los descontentos y los atormentados, desde Séneca hasta Schopenhauer. Y éstos nunca fueron tan numerosos como en la edad presente. Nordau, en su conocido libro *Degeneración*, ante la opresión creciente de las almas modernas, profetizaba el establecimiento no lejano de clubs de suicidas. No hace dos lustros que el telégrafo nos anunció la instalación de uno de esos centros en los Estados Unidos.

Y los que carecen de valor para matarse, buscan olvido o calmante a las torturas de vivir o pensar, en sustancias tóxicas o enervadoras, que poco a poco aniquilan el organismo. Tales son los preparados alcohólicos, hipnóticos o estupefacientes: el vino, el aguardiente o el café, entre los más simples bebedores; el ajenjo el wisky, el opio, el cloral, la morfina, la cocaína, el cloroformo, el haschich, y tantas otras diabólicas mixturas, para los refinados, que sueñan con los *paraísos artificiales* descritos por Baudelaire, o ansían un estimulante de sus nervios gastados y su cerebro entumecido. Miles de ilusos persiguen así, aun por breves instantes, de modo artificial, y a costa de la vida o de la razón, el mísero relámpago de alegría y placer que la realidad les niega. Y, por un círculo sin fin, estos venenos, con los que se pretende escapar a la tristeza, hacen la tristeza más lóbrega.

Richet ha estudiado sagazmente los efectos psíquicos de temor, angustia y melancolía que acompañan a las distin-

tas formas de embriaguez, singularmente en los países del Norte, donde se halla más desarrollado el alcoholismo; Magnan describe las alucinaciones terroríficas de los borrachos; y los censos prueban el crecido tanto por ciento de los que se suicidan para sustraerse a estas visiones alucinantes (1).

Sin embargo, el consumo de las drogas siniestras se extiende de día en día. No es ya perversión de excéntrico *boulevardier*. Entre nosotros se propaga, aun en provincias, rompiendo los velos de la clandestinidad. Sirven de despachos, no sólo farmacias poco recatadas, sino mancebías, *music-halls*, *bars*, cafés y demás establecimientos alegres, donde se degrada y se extenúa rápidamente una juventud precozmente marchita.

La generalización del mal está motivando de continuo campañas saneadoras de autoridades y Prensa.

3.—El malestar en las clases menesterosas.

Aun los que, por inferior cultura, o acaso por mayor salud física y mental y más recia complexión orgánica, no sienten esas angustias internas de las almas sensitivas, no por eso dejan de padecer el maléfico efecto del egocentrismo, que gravita sobre nuestra vida entera.

Ya no se cree el hombre un humilde pecador, cuyas penalidades son justo castigo impuesto por la providencia divina, ni mira este mundo como una antesala, del otro, ni espera hallar en bienandanzas ultraterrestres ubérrimo galardón por sus miserias y dolores terrenales. Tampoco juzga, cual nuestros antepasados, una virtud la sobriedad ni un vicio el goce. Y como no encuentra el origen del sufrimiento en culpas paradisíacas ancestrales, ni en anatemas divinos, busca su causa en la mala organización social, en la explotación del hombres por el hombre; y se

(1) Richet, *Los venenos de la inteligencia*, versión castellana.

rebela audazmente contra los que imagina autores de su daño.

Hoy el obrero de más ínfima condición sabe afirmar fuertemente su jerarquía de individuo, base de la sociedad; y reclama en el festín de la vida, no las migajas con que antes se conformó, sino la parte que cree corresponderle, como factor en el desarrollo social. Ya no se resigna a ver en Dios un tutor adusto, ni en el *amo* un personaje semi-divino, como creía el antiguo siervo, ni en la desigualdad económica y el privilegio social unas leyes justas; y proclama su derecho a la felicidad, al placer, que hasta aquí han venido monopolizando los ricos y los poderosos. Se ha ilustrado, se ha ennoblecido, sí; pero su cultura le ha hecho menos soportable su miseria.

Nuestra enorme producción industrial ha creado todo un mundo de lujos y refinamientos desconocidos hasta ahora, que son un continuo acicate a la codicia y una tentación eterna. Un operario de mediano jornal disfruta comodidades y exquisiteces que no tuvo en otro tiempo un rey; pero ante él se extiende un panorama cada vez más dilatado de goces nuevos, que los privilegiados saborean y a él le son inaccesibles. Este desigual reparto de bienes se percibe más hoy, por nuestra organización democrática, que hace vivir en el mismo plano y codeándose a grandes y chicos. Y como las aspiraciones y las necesidades no satisfechas del trabajador, han aumentado en proporción muy superior al progreso de sus ventajas positivas, ese hombre sufre como no sufrió el villano de otros siglos, porque su sufrimiento no es ya la mera privación animal, sino la conciencia de su postergación injusta.

El bracero de ayer limitábase a vegetar, sin horizonte, sin mañana, como los seres inferiores. Cada día le aportaba su ración de dolor, que, por ser limitada, era soportable; pero no percibía ante él siempre, como el de hoy, la esfinge del dolor futuro, la siniestra perspectiva del pan incierto, la prole abandonada, la vejez sin jornal ni apoyo, y aun la juventud inútil por accidente del trabajo. Arriesgaba, como el moderno, la salud y la vida en bárbaras faenas; pero tenía de ello noción menos clara. Además, siempre había visto hacer lo propio entre la gente de su humilde estirpe, y no soñaba siquiera con que el mundo pudiera organizarse de un modo más justo y humanitario, como entrevé ya el obrero actual. Los alzamientos plebeyos, *jaquerías* y revoluciones rurales, eran simples estallidos de odios y cóleras contra determinados abusos y particulares señores. Nunca la oposición reflexiva y organizada contra todo un régimen, como pasa hoy. Desconociendo el antiguo operario lo complejo y sutil del engranaje social, no podía saber el objeto, muchas veces frívolo, para qué había él de sufrir las penalidades de una bestia de carga. Pero, más avisado el trabajador moderno, se indigna al advertir que tal vez expone la existencia en el fondo de la abrupta mina, para arrancar la piedra luminosa que satisfará el lujo del rico desocupado, o brillará quizás sobre el seno incitante de la *cocotte*.

Y es, según frase de un espiritual cronista, que hay *hombres-masa* y *hombres-levadura*, y la abundancia cada vez mayor de los últimos produce, naturalmente, una fermentación considerable en la sociedad. El periódico, el *meeting*, el casino, la divulgación por ediciones baratísimas de libros sociológicos, han abierto los ojos al obrero, impulsándole a la inquietud, el descontento, la protesta o la rebeldía.

Y el malestar social, que ha revestido los caracteres más agudos durante un siglo en los trabajadores manuales, va también rápidamente agudizándose en nuestros días respecto a la mujer, mantenida por legislaciones y costumbres milenarias en régimen de tutela infantil o tácita esclavitud, y que, capacitándose al fin de su plena dignidad humana, sufre cada vez con mayor conciencia, y, por tanto, de modo más intenso, toda la humillación penosa de su papel social, y todas las injusticias y penalidades de su suerte. Ya no se resigna a su pasivo dolor. Clama, cada vez más enérgica y perseverante, no sólo por mejorar, como el hombre, su condición material de obrera, sino por alcanzar reivindicaciones sociales y jurídicas, políticas y éticas, que la pongan en plano idéntico al que alcanza aquél en las modernas sociedades.

Obrerismo y feminismo son, pues, los dos factores de inquietud interna que turban y amenazan turbar cada día más, la calma estática de los bien hallados con el orden actual.

4.—La crisis económica como causa objetiva de la inquietud presente.

¿Pero — se dirá — acaso las causas de la tristeza moderna son todas subjetivas, y carecen de realidad fuera de nosotros? Ciertamente que el hombre actual tiene hartas causas reales y exteriores de sufrimiento: la vida es para él penosa, en general, con independencia de su situación de espíritu. Especialmente, las clases inferiores sufren un calvario que mueve a piedad. Pero la vida fué siempre dura, y aun más dura que hoy, y las clases ínfimas sufrieron antes la esclavitud y la servidumbre de la gleba, sin que sus dolores tomaran forma tan dramática como la actual. Existe, sí, una causa objetiva y nueva de dolor: la crisis económica, producida por el maquinismo y la gran industria; por el hacinamiento de luchadores, que se disputan el mísero plato de lentejas; por el encarecimiento de la vida, que aumenta en proporción muy superior a la mejora en los sueldos o jornales; por las nuevas exigencias que impone la relación social, obligando a mantener, como única garantía de consideración ajena, cierto decoro exterior, que supone un equilibrio inestable y artificioso entre ingresos y gastos.

El rebaño de hombres a quienes amargan la existencia la perturbación económica y el ansia de satisfacciones materiales, forma legión inmensa: una muchedumbre de descontentos y entristecidos, que va desde el humilde menestral hasta el pequeño burgués y el noble arruinado.

Unos se afanan por ganar la vida; otros por conservar el aparato vanidoso de la posición ocupada, que es en ellos *su vida* misma. Lo que para éste es el pan, es para aquél la levita, el coche o el automóvil.

El *becerro de oro,* deidad tutelar, que en nuestro siglo ha reemplazado a los antiguos cultos, es tan arbitrario y caprichoso como los dioses paganos en distribuir dádivas a sus fieles; y las angustias, las zozobras, tal vez las humillaciones y hasta las forzadas infamias de los que aspiran al reparto, por lograr su porción de botín, podrían constituir la epopeya moderna. No sería epopeya heroica como *La Iliada,* ni teológica como *La Divina Comedia.* Sería la epopeya del dinero, baja y trágicamente grotesca, que ya bosquejó Zola en *L'Argent.*

Pero esa crisis económica es una causa más cuantitativa que cualitativa. Habrá aumentado el número de los que sufren, no la calidad de los sufrimientos.

¿Por qué, aun los que padecieron siempre malestar económico, sufren ahora más que antes a causa de él, y por qué impresionan hoy las mismas desgracias de ese orden, que no impresionaron jamás sino a espíritus aislados y excepcionales? Por lo que ya apunté: porque nuestra sociedad, dicho sea en honor suyo, posee una sensibilidad y un humanitarismo, que no conocieron las generaciones pasadas.

Hay, pues, también mucho de subjetivo en cuanto al efecto angustioso que esa misma crisis económica produce, lo cual no es decir que no haya un problema externo, cuya solución y mejora es de inmediata urgencia.

De todos modos, ese malestar, esa privación, esa hambre insaciada, que ha llegado a ser enfermedad colectiva, tiene que traducirse forzosamente en tristeza y en odio; y, o se consume en pasivo dolor y oculto abatimiento, o se despeña por los rumbos tortuosos del vicio y el crimen, con su negro cortejo de horrores, o estalla en una exaltación desmesurada y rebelde de la personalidad, conduciendo al anarquismo, con su místico ensueño de ilusorias redenciones mesiánicas, o a las formas agudas y recientes del terrorismo sindicalista. Una u otra senda encaminan a la as-

piración megolómana de destruir la sociedad actual, para fundar sobre sus escombros un quimérico paraíso.

¡Y qué tristeza acumulada representa cualquiera de esas soluciones que se den al magno problema de la edad presente!

5.—La agitación política.

Pero no son únicamente injusticias sociales y angustias económicas, las que promueven el descontento en la vida pública de todos los países.

La Revolución francesa rompió los diques de la modorra secular en que yacían los pueblos, tranquilos o resignados en su quietismo bajo la férula opresora del antiguo régimen. La filosofía sacudió el yugo de la fe, proclamando los fueros de la razón. La ciencia se declaró independiente, cimentándose sobre un severo análisis crítico y una investigación rigurosa. Y el espíritu humano, que había reposado durante siglos sobre ideas e instituciones que creía inconmovibles, se vió arrastrado por la vorágine de todas las dudas e inquietudes, sintiendo la penosa impresión de que se agitaba en el vacío, y debía destruir con piqueta implacable lo existente, para instaurar más exactas creencias y un superior estado de cosas.

Los hombres elaboraron entonces sucesivos dogmas políticos, que penosamente fueron implantando, a costa de sangrientas convulsiones de más de un siglo de agitación revolucionaria, o que pugnaron por implantar, hastiándose de todos antes de verlos consolidados. Fué primero el régimen constitucional; luego la república unitaria o federal, individualista o colectivista; después el socialismo; ahora el comunismo. Muchas generaciones vertieron su sangre con generosa idealidad por establecer el sistema parlamentario y la democracia, que hoy la trepidación universal, consi-

guiente a la gran guerra, pretende sustituir por la dictadura roja.

El imperialismo arrollador de los grandes Estados, oprimiendo a provincias y a naciones derrotadas, que sentían conciencia de su dignidad y espíritu colectivos, produjo la tristeza y el malestar de los que sólo ante la fuerza se rindieron. Así se creó un estado sorda o francamente revolucionario en casi toda Europa, constituído por el ansia de desquite, la exasperación de todos los nacionalismos opresos, la angustia de una situación internacional basada en la desconfianza, el odio y la codicia.

Y cuando tantos combustibles, hacinados durante siglos, traen la explosión apocalíptica y terrible de la gran guerra, un huracán furioso de locura y ferocidad envuelve el mundo, anegándola en un mar inmenso de dolor. Los supervivientes de la tremenda prueba, curtidos en todos los horrores, parecen insensibles al sufrimiento humano. Su fiebre latente de todo un siglo de inquietud, ha llegado a paroxismos de vértigo. La destrucción y la muerte son palabras sin sentido, que ya no pueden conmover.

¿Qué trastornos, qué hecatombes nuevas aplacarán en el hombre contemporáneo esa sed de hidrópico, que nada puede saciar? Sobre tantos ideales en escombros, flota la tristeza perenne del que ha ido venciendo todos los monstruos del mundo exterior: cielo y naturaleza, sociedad y poder público; pero no ha sabido evitar que el gusano de la inquietud, el odio y el descontento anide en su corazón.

6.—La tristeza de los jóvenes.

El mal de la tristeza se extiende a la misma juventud, que, por su exuberancia fisiológica, fué siempre emblema de la jocundidad bulliciosa, del sano vigor, de la ilusión feliz.

Hay, ciertamente, una juventud que bulle en todas las fiestas y en todos los lugares de esparcimiento; brilla en el salón de moda, baila tangos y *fox-trots,* enamora a mo-

distas sensibles, persigue cocineras fáciles, hace chistes en el café o el bar, y se emborracha en ruidosas francachelas. Esa juventud está alegre, y es natural que lo esté, porque representa el instinto inconsciente, la sumisión de todas las potencias de la vida al placer instantáneo y meramente físico, sin más finalidad ni más transcendencia.

Hay también una juventud *deportista,* de estilo inglés, que es casta, sobria y metódica; cultiva más los músculos que el cerebro; madruga, no trasnocha, no bebe; juega a la pelota, al *foot-ball* y al polo; es robusta, atlética, sana y alegre.

Pero ninguna de esas juventudes influye en la marcha intelectual de las esferas directivas. La que marca el sello de su generación, y da tono y carácter a nuestro tiempo, la que refleja su estado de alma en obras literarias o artísticas, es la juventud *pensante.* Y su tristeza se halla a la vista de todos.

Estos jóvenes, casi niños muchos de ellos, en los que apenas apunta el bozo, arrastran perezosamente, por redacciones de periódicos y círculos literarios, una figura escuálida, enteca, de tez marchita y exagüe, de mirada torva o lánguida, de expresión tediosa y displicente: llevan en el rostro el hastío de una vida que casi no han comenzado a gustar. Alardean de su *decadencia,* convierten en exquisitez su neurosis, y alejan todo pensamiento de salud y vigor. Viven orgullosos, como Diógenes en su tonel, en el fondo de una bohemia negra, bohemia que ni siquiera tiene la báquica algazara del *Barrio latino,* ni el ingenuo y amable buen humor de los héroes de Mürger.

El sufrimiento de esa juventud, precozmente desencantada, deja su rastro en lienzos con siluetas doloridas, paisajes melancólicos, poemas lúgubres y novelas sombrías, que se destacan en el escaparate del librero por sus títulos quejumbrosos y sus portadas grises o espectrales (1).

(1) Es cierto que, en estos años últimos, se observa en la juventud intelectual una actitud más dinámica y vigorosa, y una reacción marcada contra la vieja bohemia; pero señalo un fenómeno general de los noventa años últimos, que dista de haber desaparecido aún.

¡Y cómo ha de tener más risueña imagen de la vida una generación que, sobre sufrir el mal de la edad presente, nutre el intelecto con lecturas de pensadores y literatos, grandes e ilustres, pero desolados y tétricos, cuyas obras sumen al espíritu en el vértigo de todas las contradicciones y todas las pesadumbres!

Hay, además, causas fisiológicas, psíquicas, económicas y sociales, que, aunque enconadas por el vértigo contemporáneo, actúan siempre sobre la juventud, proyectando en ella una sombra de malestar.

"La juventud — escribe Tardieu — es el noviciado penoso, torpe y duro de la vida (1)." "El pesimismo es de esencia juvenil" — exclama Finot (2). — Lo que llamamos edad feliz, es — dice Esteve — "un episodio de luchas, de dudas, de tanteos, de actividad incoherente y penosa (3)." Obsérvese que de los 20 a los 30 años son las grandes desesperaciones y los más frecuentes suicidios.

Hasta la madurez no encallece el hombre su epidermis ante los choques de la vida, ni adquiere el manso escepticismo necesario para no tomar demasiado en serio todo y sufrir por todo.

"El celibato — agrega el mismo Esteve —, la satisfacción difícil o anormal de nuestro más vivo instinto; he ahí la gran fuente de esas tristezas extrañas (4)".

La fuerza sentimental y fisiológica del instinto erótico, con los problemas y las angustias económicas que se le oponen; la desproporción entre los impulsos, ideales o apetitos y la realidad ante ellos, hieren la pujanza de la juventud, llevándola al desaliento.

Y éste, por fuerza ha de reflejarse en los productos literarios juveniles. Se ha observado que los poetas jóvenes fueron siempre algo melancólicos, y que los hombres célebres, en su juventud, se mostraron abatidos y pesimistas.

(1) *El aburrimiento.*
(2) *La ciencia de la felicidad.*
(3). *L'hérédité romantique,* Cap. *La tristesse de la jeunnesse,* p. XXIX.
(4) O. c., p. XXV.

Jóvenes son los personajes más exaltadamente tristes de la literatura contemporánea: los Werther, Ortis, René, Obermann, y su numerosa progenie; y en plena juventud murieron los escritores de más melancólico numen en nuestros días: los Amiel, Rodenbach, Samain, Lafforgue, Becquer, etc.

II

La tristeza de los intelectuales

1.--El dolor de pensar.

La tristeza actual no es sólo para los actores del drama contemporáneo, sino también para los espectadores inteligentes y afectivos, para los que, sintiendo en sus corazones la noble solidaridad del dolor, pueden exclamar como el filántropo de Roma: "Soy hombre, y nada humano me parece ajeno a mí".

Y he ahí cómo el intelectual de nuestro tiempo tiene la obsesión del problema social, que es más bien el problema económico, igual que la del problema psíquico; pues ambos son, en resumen, los dos polos del sufrimiento contemporáneo. Y los desentraña con su filosofía, o quiere buscarles remedio con su ciencia, o declara incurables los males del hombre, proclamando con Hartmann y Schopenhauer la enervadora y lúgubre teoría del *pesimismo*, algo así como un *lasciate ogni speranza* dantesco.

Sea cual fuere su actitud, el intelectual sufre, porque pulsa y paladea, uno a uno, todos los dolores del alma contemporánea. El intelectualismo es, a la vez, un diploma

y un grillete. Quien le alcanza, ufánase de ser superior a los otros, y tal superioridad, cerebral y sensitiva, es también superior capacidad de padecimiento. Se juzga en posesión de la panacea universal, y no sabe obtener su propia dicha, mientras la alcanzan los rústicos con su vida animal y rudimentaria. Justamente se ha dicho que el intelectualismo, con su desarrollo desmesurado de las funciones cerebrales a expensas de otras, constituye una intoxicación y una grave dolencia.

Hoy la vida intelectual, por un proceso lógico de evolución, ha adquirido una complejidad enorme, y el pensamiento moderno es como océano tumultuoso, donde olas encontradas se combaten.

Roto el equilibrio entre la teoría y la práctica de la vida; ondulante, movedizo y remoto el ideal que sirve a ésta de norma, el espíritu siente de manera alternativa los furores y los desmayos, la desesperación y el abatimiento, de quien cree tener en su inteligencia la palanca de Arquímedes para remover el mundo, y, al ir a emprender la ciclópea labor, no halla ni sostén firme para aquélla, ni vigor en su voluntad, ni calma en sus nervios.

La influencia de la sabiduría en la desolación espiritual es reconocida desde tiempo remoto. "Quien añade ciencia añade dolor" — dice el *Ecclesiastés* —. Y el hombre contemporáneo ha alcanzado la más extraordinaria porción de cultura y sabiduría que vieron los siglos. Sólo por eso habría ya de pesar sobre él la carga abrumadora de la tristeza.

"Yo pienso — escribe Eça de Queiroz — que la risa acabó porque la humanidad se entristeció. Y entristecióse por causa de su inmensa civilización. El único hombre sobre la tierra que suelta la feliz risotada primititva, es el negro de Africa. Cuanto más culta es una sociedad, más triste es su faz. Fué la enorme civilización que nosotros creamos en estos últimos 80 años, la civilización material, la política, la económica, la social, la literaria, la artística, la que mató nuestra risa, como el deseo de reinar, y los ardides sangrientos en que se envolvió para satisfacerlo, mataron el sueño de Lady Macbeth. Tanto complicamos nuestra existencia social, que la acción, en medio de ella, por la confusión en que se debate, se tornó un dolor mayor. Los hombres de acción y de pensamiento están hoy implacablemente votados a la melancolía.

"Desde el momento en que hombre de acción y hombre de pensamiento son paralelamente tristes, el mundo que es obra suya, sólo puede mostrar tristeza en su literatura, tristeza en su sociedad, tristeza en sus fiestas, tristeza en los trajes negros que viste. Tristeza por dentro y tristeza por fuera de sí. Y cuando por acaso alguien, por profesión tradicional, como los payasos, o por contraste, o por nostalgia de la antigua alegría, desea resucitarla, procura hacer reir al mundo, sólo consigue arrancarle tal o cual risa cascada, corta, áspera, rechinante, casi dolorosa, que parece resultar de cosquillas brutales hechas en los pies de un enfermo. ¡No hay que dudarlo! Volvieron los tiempos de Alberto Durero. Otra vez el famoso Mancebo de alas potentes, en medio de los innumerables instrumentos de las Ciencias y de las Artes, que abruman su laboratorio, y delante de sus obras colosales, que con ellos construyó, siente bajo esta producción excesiva, que no le tornó mejor ni más feliz, un inmenso desaliento, y, considerando la *inutilidad* de todos, de nuevo deja colgar sobre las manos la cabeza coronada de laurel (1)."

2.— El pesimismo filosófico.

Schopenhauer

El intelectualismo pesimista, elevado a la dignidad de escuela filosófica, penetra hasta la médula de la literatura actual. Importa, pues, que convirtamos a él un punto

(1) Eça de Queiroz, *La decadencia de la risa*. Traducción de Andrés González Blanco, p. 19 a 24.

nuestra atención, para buscar en su seno las raíces de la tristeza literaria.

Ciertamente, la filosofía pesimista no es cosa original de nuestro tiempo. Veinticinco siglos ha, un gran redentor de hombres, Budha, proclamaba a orillas del Ganges que "*el mal es la existencia*". Pero esta lúgubre afirmación ha sido resucitada por varios pensadores de la anterior centuria, e incorporada con aparato de ciencia nueva al caudal de sus ideologías. Hay, pues, un budhismo moderno, que supo estudiar bien el académico francés E. Caro (1).

Y, por contraste singular, un país joven y fuerte como Alemania, ha sido, con su genial filósofo Schopenhauer, el restaurador del pesimismo, que arrastró las más claras inteligencias del pueblo germano.

La semilla germinó en otros países, como Italia, Francia y Rusia, llegando en ésta, por la levadura asiática de renunciamiento y ascetismo que tuvo siempre la raza slava, a engendrar la monstruosa secta de los "skopsi" o mutilados, quienes, con el cruento sacrificio de su virilidad, proclaman "que la vida es mala, y que es conveniente agotar su origen (2)".

Arturo Schopenhauer (1788-1860), el gran profeta del pesimismo contemporáneo, tiene del mundo y de la sociedad una visión tenebrosa. La vida — dice — es una caza continua, en que los seres, ya cazadores, ya cazados, se disputan los harapos de su felicidad; una guerra de todos contra todos; una especie de historia natural del dolor, que se resume del siguiente modo: "querer sin motivo, luchar siempre, después morir, y así sucesivamente en los siglos de los siglos, hasta que la corteza de nuestro planeta se deshaga a pedazos." "La existencia humana oscila como un péndulo entre el dolor y el fastidio."

Según este sombrío filósofo, el mundo es sólo resultado

(1) Véase su notable libro *El pesimismo en el siglo XIX*.
(2) E. Caro, *El pesimismo en el siglo XIX*, ed. española, ps. 32 y 33.

de la voluntad, y pura apariencia subjetiva (1). "Vivir es querer, y querer es sufrir; la vida es, pues, en su esencia un dolor." Padecemos primero por el bien apetecido, y cuando logramos alcanzarle, sufrimos viendo que sólo era fugaz ilusión. Todo placer es negativo; sólo es positivo el dolor, el cual crece al compás de la inteligencia, y es hoy más penoso que nunca, por haberse hecho consciente. Así "lo que el hombre llama en su locura el progreso, no es sino la conciencia más íntima y más penetrante de su propia miseria".

La naturaleza es un dios burlón y maquiavélico, que tiende al hombre continuas asechanzas para perderle. Utilizando el espejismo de la sensualidad y el pérfido halago de la belleza femenina, sacrifica brutalmente al individuo en aras de la especie, que se perpetúa con la quimera del amor personal. En estos términos se expresa el implacable misógino: "¿Veis — dice — a esos enamorados que se buscan tan ardientemente con la mirada? ¿Por qué guardan tanto misterio y sienten un temor parecido al de los ladrones? Esos amantes son unos traidores, que se conjuran en la sombra para perpetuar el dolor en el mundo: sin ellos se detendría; pero ellos lo impiden, como lo han hecho ya sus padres con ellos. El amor es un gran criminal, porque, al trasmitir la vida, inmortaliza el sufrimiento."

Satiriza con furia la pasión amorosa, personificándola en la inmortal pareja-tipo, creada por Shakespeare. "Murieron a consecuencia de ese amor — dice—. No hay razón para apiadarse de ellos. Si hubiesen vivido, ¿hubieran sido más felices? La especie hubiera ganado, pero ellos no. Un tedio larguísimo hubiera sucedido a la embriaguez primera... ¡Romeo envejecido y desilusionado! ¡Julieta fea y de mal humor! ¡Qué cuadro tan horrible, Dios mío! Dejemos a los dos amantes de Verona en la tumba que guarda su juventud, su amor y su gloria."

(1) Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*.

Hartmann

Continuador del pesimismo lóbrego de Schopenhauer, es su discípulo Eduardo Hartmann (N. 1842-1906), cuya fría dialéctica, como dice un crítico, "palpa las raíces del corazón humano para romperlas y secarlas (1)".

Según él, la humanidad es predestinada víctima de los engaños del *Inconsciente,* árbitro del mundo, y que nos hace correr tras falsas imágenes de dicha. Este, a su juicio, sólo puede concebirse de tres modos: o en el mundo actual, por los bienes materiales y el goce de los sentidos y del alma; o en un paraíso de ultratumba, como creen las religiones positivas, o en un más allá terrestre, que la sociedad de hoy puede preparar con su esfuerzo a los hombres del porvenir.

"Tales son — dice — *los tres grados de la ilusión humana,* sucesivamente recorridos por las generaciones que se sustituyen sobre la escena del mundo, y que, cambiando de fe sin cambiar de decepción, no hacen más que agitarse en un círculo de inevitable error, con su absurda creencia en la felicidad (2)." En el balance de la vida, hecho por este filósofo, pesa el dolor mucho más que el placer, y la inmensidad de aquél no está compensada con los bienes deleznables y momentáneos que éste ofrece.

Analiza Hartmann, con el nihilismo despiadado de su maestro, todos los factores que se consideran constitutivos de la ventura humana, para sacar la conclusión de que el mundo es fundamentalmente desgraciado, y lo será más cuanto más utilice su entendimiento al envejecer. "Lo más razonable — dice — sería detener el desarrollo del mundo, y lo mejor hubiera sido aniquilarle en el momento

(1) E. Caro, *El pesimismo en el siglo XIX,* p. 192.
(2) Véase su *Filosofía de lo Inconsciente.*

de su aparición; y aun mejor, que el deseo vago del ser no hubiese jamás turbado el reposo eterno de lo posible".

Así, pues, para los filósofos pesimistas, el fin lógico y deseable de la evolución del mundo sólo se puede hallar en la nada.

Hartmann ha encontrado la fórmula redentora del mundo en la supresión voluntaria y colectiva de la humanidad. Todos los pueblos de la tierra, puestos de acuerdo, renunciarían a la vida en el mismo instante, por unánime y común resolución. Y esta energía de la especie humana para abdicar de su ser, transmitiríase a toda materia, a toda organización, a toda forma, germen o promesa de existir, arrastrando a la nada toda voluntad o fuerza positiva, "para que al fin se desvaneciese el cosmos entero, con sus archipiélagos, sus nebulosas, sus mundos en formación; y cayera el universo hecho polvo, en la tumba donde el hombre se hubiese acostado voluntariamente. Este sí que sería un suicidio grandioso, absoluto, definitivo, sin amanecer posible: el suicidio cósmico realizado por la humanidad (1)".

Tal es la última palabra del desvarío engendrado por una psiquis morbosa.

Nietzsche, Stirner y Gobineau

Además del pesimismo sistemático y convertido en especial doctrina, de Schopenhaur y Hartmann, hay otros pensadores que, por caminos diversos, llegan al mismo fin acerbo y nihilista respecto a la realidad contemporánea: a la cabeza de todos va Nietzsche, y en pos de sus huellas marchan otros tales como Stirner y Gobineau.

Nietzsche y Max Stirner, los dos filósofos más celebrados en las postrimerías del siglo XIX, representan la

(1) E. Caro, o. c., p. 265 y 266.

apoteosis del yo, la exaltación furiosa de la individualidad, en lucha violentísima con cuanto no sea ella: sociedad moral, Dios. Son la pagana exaltación de la lucha y de la plenitud de energías vitales, con menosprecio cruel de los débiles, los tímidos, los ineptos y los caídos; la supresión de todos los impulsos sentimentales de piedad, misticismo y renunciamiento. En ambos hay un descontento formidable de la civilización actual, y un pesimismo absoluto sobre sus destinos.

En eso coinciden con el Conde de Gobineau (1), filósofo, sociólogo y diplomático francés, que, por su religión protestante y por vivir en Alemania cerca de 30 años (de 1853 a 1882), hizo de este país una patria espiritual. Gobineau, como aquella trinidad de sombríos pensadores germanos, tiene la más negra visión de la decadencia de nuestra especie.

El pesimismo de Schopenhauer compendia todas las formas del mal (metafísico, físico, moral y social). El de estos nuevos filósofos es preferentemente social, oponiendo al individuo (el *Unico*, de Stirner) en titánica e inconciliable lucha con la sociedad (2). Para Stirner, la afirmación del capricho individual es la sola regla de la verdad y del bien (3).

Pero entre todos culmina Federico Nietzsche (1844-1900), que, con su egotismo ateo y transcendente, es guía y profeta de la literatura finisecular del yo (simbolismo, decadentismo, estetismo, teatro de Ibsen, Sudermann, etc.), como el viejo Schopenhauer fué el profeta nihilista de la generación romántica.

Nietzsche tiene fe en el tipo futuro humano, con que sueña: el ***Superhombre;*** al cual define en ***Así hablaba Zarathustra***, y en quien el yo habrá desplegado el máximo de sus energías y posibilidades, viviendo fuera de todo escrúpulo ético, legal o afectivo paralizador, ***más allá del bien***

(1) *Essai sur l'inegalité des races.*
(2) Véase, G. Palante, *Pessimisme et individualisme.*
(3) *El Unico y su propiedad.*

y del mal, con arreglo a una nueva ***tabla de valores.*** Pero sólo siente desdén y pesimismo profundos para el hombre de nuestro tiempo, víctima de una moral filantrópica, cristiana o racionalista, que él considera ***moral de esclavos;*** y añora como un bien perdido el ingenuo impulso del salvaje ancestral, la ***fiera rubia***, el simple animal de presa, alegre y libre, sin trabas que coarten su actividad.

Según Nietzsche, el hombre sano, curado de esas fantasías que se llaman moral, espíritu y Dios, sabe que no hay nada para él fuera de sí mismo, y que sólo por sí y para sí ha de obrar.

Obras como *Humano, demasiado humano, Opiniones y sentencias, El viajero y su sombra, Aurora, El crepúsculo de los ídolos, La genealogía de la moral, El Antecristo*, etc., rebosan odio, negación y profunda desconfianza para cuanto encierra la existencia. "El ambiente que en ellas se respira — escribe un comentador apologético — es áspero y helado. Nietzsche se revela como destructor despiadado, que combate ferozmente todas las creencias religiosas, metafísicas o morales; se compara a un minero que ataca por la base los dogmas más firmes, que adelanta, paciente y firmemente, sus galerías subterráneas lejos de la luz del sol, lejos de las miradas de los hombres (1)."

"...Pocos moralistas han puesto en evidencia con tanta crueldad todos los pequeños engaños a que el alma se somete para disimularse su debilidad, su cobardía, su impotencia, su mediocridad; pocos psicólogos han hecho aparecer más claramente, a la luz del día, la realidad, baja, mezquina, vil, que se disimula muchas veces bajo las bellas palabras de ***piedad, amor al prójimo, desinterés.*** Nietzsche nos aparece como un médico de almas rudo e impasible: la higiene que prescribe a sus clientes es severa, peligrosa de seguir, por fortificante, no consuela a los que van a contarle sus sufrimientos; deja sangrar sus llagas y sus heridas, pero los hace duros para el dolor; cura radicalmente a los enfermos — o los mata —. (2)"

(1) Lichtenberger, *La filosofía de Nietzsche*, versión castellana, p. 124.
(2) O. c., p. 246.

Y la tristeza de esta filosofía individualista, no reside sólo en su negra visión de la vida social, sino también en el yermo interior a que condena al hombre, viviendo de su propia substancia, y girando—como mariposa en torno de la luz—al rededor de la llama de su *yo*, solitario en la nada de cosmos, que al fin le abrasa y le aniquila.

Para soportar la carga de la existencia, necesita el hombre expandir su alma al sol, sacándola de las tinieblas sórdidas de la propia conciencia; hundirse en algo ajeno a sí mismo (mujer, familia, patria, humanidad, arte, ciencia, Dios, universo); vivificarse y confortarse en el amor, que es consuelo, ilusión y alegría. Y el amor es el olvido de nosotros, la irradiación de nuestra personalidad al mundo exterior.

Por eso el individualismo absoluto, ateo, misantrópico y sin sentimentalidad, es de una insuperable tristeza, de un dolor acerbo, que todas las elucubraciones metafísicas, las verdades abstractas de la ciencia y los entrenamientos de la voluntad, no serán bastantes para curar nunca.

Un pensador de tanta hondura y modernidad como Andrés Suarès, ha expresado bien toda la angustia de ese reconcentramiento interior, en estas palabras: "El yo es el profundo pesimista, pues está sólo. El más desgraciado es el más solo, por grande que sea o se jacte de ser. Quiere vivir, y se liga a la vida con abrazo desesperado, con ardor bajo y violento... El hombre *replegado* en sí, hasta en el exceso de la alegría medita continuamente en la muerte, y no la puede sufrir. Sólo la sombra, la sospecha o el nombre de ella le parecen horribles. La luz se le obscurece, el sol se le apaga en pleno mediodía (1)"

... ...
... ...

"El yo es el astro que cuenta sus instantes y que se siente descender. ¡Ah! Más aún: es el sol apasionado de la vida, ocultándose al ocaso en el mar de la muerte. El yo es la muerte (2)"

(1) Suarès, *Trois hommes*, p. 185-6.
(2) O. c., p. 228.

III

La sensibilidad literaria ayer y hoy

1. — Paralelo entre la serenidad antigua y la inquietud moderna.

Vemos, por lo anteriormente indicado, cómo la tristeza es una enfermedad universal de nuestro tiempo, que a todos alcanza, que nos sale al paso por todos los caminos, proyectando sobre nuestra vida un disco de sombra. Y, claro es, el artista, que en esa vida busca su inspiración y sus materiales, no puede sustraerse al contagio. Como hombre de su época, le alcanzan los males que todos sufren, y muy especialmente los del intelectualismo. Además, su alma, que ha de vibrar fuertemente ante toda emoción y aun ante el menor latido del vivir, recoge así todas las palpitaciones del dolor que hoy siente el mundo, y ha de traducirlas en libros, lienzos o melodías de honda tristeza. Y cuanto más excelso es el artista, más tristes son las obras que produce; pues, conforme se eleva a las alturas, descubre cada vez más ancho panorama de dolores.

¿Hay alguna época como la nuestra, en que todos los genios que se alzan en las cumbres de la literatura, sean grandes rebeldes y grandes atormentados? Pensemos en

los más conocidos y cosmopolitas: Hugo, Balzac, Flaubert, Zola, Maupassant, Dostoyewsky, Tolstoï, Ibsen, Mæterlinck, Suderman, Gorki, Verlaine. ¡Qué abismo de oposición y distancia hay entre ellos! Y, sin embargo, todos tienen un fondo común, que tiende a emparentarlos: la psicología del dolor, y un nexo, uno solo, que los funde y armoniza: el pesimismo.

Y no es que el mérito y la inspiración sean forzosos compañeros de la gravedad, ni enemigos por naturaleza del buen humor.

En otro tiempo, la musa de la alegría pudo dictar a sus elegidos inmortales maravillas del arte cómico, tales cual las comedias de Aristófanes, los diálogos de Luciano, las novelas de Voltaire, y, sobre todo, esa *biblia del humorismo*, que es nuestra gloria más pura, y se llama *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha.*

El artista de antes veía, sí, el dolor sobre la faz de la tierra; pero el dolor le parecía justo castigo a los pecados del hombre, y templado por la misericordia de Dios, que en otra vida le esperaba. Además, elevado a la concepción de lo eterno, miraba con desdén lo terrenal, y podía hacer materia de burla lo que es actualmente asunto de duelo.

Sobre todo, era duro, porque había curtido su epidermis en todas las encrucijadas de la vida; porque le eran familiares la miseria, la sangre, la tortura y la misma muerte; porque estaba educado desde su niñez en la servidumbre, en la tiranía y la crueldad, con espectáculos como la horca siempre alzada, el auto de fe, la persecución y la guerra; porque su alma, toda acción y empuje, no tenía apenas espacio para la piedad; porque sus ojos, recorriendo con avidez las grandes perspectivas de la tierra y del cielo, estaban ayunos de penetración psicológica y de simpatía comprensiva para explotar los callados dolores, las minúsculas flaquezas, los pequeños e íntimos dramas del espíritu.

No ignoraba el artista del pasado que el sufrimiento y el placer no se reparten con equidad en nuestro planeta; pero, respetuoso con el hecho de las castas sociales, juzgaba legítimo que el trabajo del siervo permitiera holgar al señor, y que los de arriba monopolizaran el bienestar, a costa del hambre y la miseria en los de abajo.

Aun el artista revolucionario, limitaba siglos ha su aspiración demoledora a muy pocas materias, y, con fe en las demás, podía lanzar la carcajada homérica de Rabelais o de Cervantes contra un ideal decadente, como el ideal caballeresco, satirizado en *Gargantúa* y *Don Quijote.*

En plena peste de Florencia, cuando la muerte devoraba implacable las vidas más lozanas, y sólo divisábase en torno escenas de horror, combinaba regocijadamente el maligno ingenio de Bocaccio sabrosas y picantes fábulas de amoríos (1).

Cuando la España de Felipe IV, famélica y corrompida hasta los tuétanos, perdía Portugal, arrastraba los últimos girones de su decoro en las orgías del Buen Retiro, hundía su gloria militar en Rocroy, se despoblaba y empobrecía, convirtiéndose en un hervidero de parásitos, hampones, frailes supersticiosos y monjas endemoniadas, Quevedo, el gran Quevedo, reía. Reía de la bambolla, que disimulaba la demacración; del hambre nacional, personificada en las ruindades del dómine Cabra; de la prostitución, arrastrando sedas y elevada a las mayores alturas sociales; del siniestro espectáculo producido por la cárcel hedionda, la vieja emplumada por hechicera, el reo torturado y semidesnudo ante la algazara de la muchedumbre; reía hasta del patíbulo y del verdugo.

Cierto que había siglos, como los de la Edad Media, en que la vida era triste, y muchas almas sentíanse oprimidas por lúgubres imágenes. Pero entonces era la masa popular, como acontece en la infancia de todos los pueblos, la cantera de que brotaba la producción artística,

---

(1) Varios críticos autorizados niegan esto, contra lo que Bocaccio afirma en el prólogo de *Il Decamerone.*

espontánea, y anónima, con la jugosa frescura y, a veces, la ingenua jocundidad de un arte niño. Además, en aquel tiempo, la vida estaba regida por leyes de unidad, emanadas del dogma inalterable. No se vislumbraba más filosofía que el escolasticismo, más moral que la cristiana, más código social que el Evangelio, ni más arte que el encerrado en grandiosas síntesis por las catedrales góticas; y así el espíritu poseía un sólido punto de apoyo, y descansaba en él sin dudas ni flaquezas.

La variedad y diferenciación en las almas, surgen con el Renacimiento, acentúanse con la Reforma y con la Filosofía del siglo XVIII, extendiéndose y triunfando con la Revolución francesa, que impuso en el mundo la independencia de la personalidad, y estableció el apogeo del individuo.

Tales transformaciones han tenido que mostrar su influjo en las obras literarias y artísticas de nuestra época. Están muy lejos los romanceros llenos de virilidad, por estar llenos de fe. Ahora el arte es patrimonio de una minoría, y, al hacerse aristocrático, se ha hecho pensador. De aquí su nostalgia, su malestar, su enervamiento.

También se ha emancipado de la férula clásica, serena y parsimoniosa, en que vivió luegos siglos, con la quietud espiritual de quien se halla bajo tutela, ajeno a la preocupación del que ha de gobernarse a sí propio. Ya corre sin brida por todos los campos; y, oyendo con atención generosa las quejas de los oprimidos, el malestar de los descontentos, los escrúpulos, sutilezas o rebeldías de los espíritus analizadores, contra la organización de la sociedad en sus órdenes más varios, forzosamente ha de hacerse pesimista, al sondear con mirada profunda el fondo atormentado de nuestra sociedad, convulsionada por dolores nuevos, por pretensiones difíciles, y por la mayor consciencia de sus antiguos males.

Todo ello justifica el negro humor que expresa la literatura contemporánea; por qué un artista verdaderamente grande, sólo por excepción sabe hoy de donaires y burlas. Las raras veces que acierta a sonreir el arte actual, es su gesto una mueca de ironía, que más bien

parece un *rictus* doloroso. Sonrisa marrullera y triste, de viejo, de amargado o de escéptico, que está de vuelta en todas las ideas sin creer en ninguna.

El humorismo, que oculta la hiel bajo el disfraz del ingenio, y se traduce en doliente sarcasmo, es creación genuina del siglo XIX.

Y es que la risa franca y sin reservas, es indicio de una salud física y moral que la sociedad y el arte modernos no poseen. Hoy la placidez satisfecha se ha hecho patrimonio del ignorante *filisteo* y del burgués sin idealidad. La musa festiva sólo empuja la pluma de los mediocres.

Por eso también los pueblos como Italia y España, en que el sol ríe, y las flores y los pájaros alegran el alma con notas de color, perfumes y gorgeos, abandonan el cetro de la literatura, con que durante siglos avasallaron el mundo, en poder de los países del Norte, cuyas brumas atmosféricas armonizan bien con las brumas espirituales que ensombrecen el pensamiento contemporáneo.

2.—El contraste en la expresión de la vida aventurera.

La clave para comprender en qué difiere la literatura moderna de la antigua (entendiendo por moderna la que empieza en el siglo XIX), la hallamos en los siguientes rasgos, que son propios de la edad actual: en la íntima comprensión psicológica, antes ignorada; en el mayor alcance y profundidad para explorar la vida interior, hasta en sus menores resquicios y pliegues; en la actitud más indulgente y compasiva, y la condición más amplia y hospitalaria de nuestro espíritu.

Comparemos dos páginas de ambas literaturas. Tratarán el mismo asunto, pintarán personajes análogos, idéntica situación, el mismo ambiente, iguales pasiones. Y, sin embargo, ¡qué inmensa distancia entre ambas! Mientras la

antigua tiene la ecuanimidad de un alma satisfecha y reposada, en la moderna aletea el espíritu inquieto y tempestuoso de nuestro siglo. Sirva de ejemplo la literatura que hemos dado en llamar *picaresca,* la de los aventureros, inadaptables, viciosos, buscavidas. No es la actual más realista que lo fué la de los siglos XVI y XVII. En las dos, con relieve, desnudez, plasticidad y detalle idénticos, hormiguean vicios, aberraciones sexuales, codicias sórdidas, miserias horribles, hediondeces nauseabundas, truhanerías, llagas del mal físico y moral ensangrentadas y purulentas, serpear de reptiles en sus tugurios; todo el horror de ese infierno del hampa, en que sufren legiones de infelices. Sin embargo, nos distraen y divierten los cuadros del antiguo vivir maleante, y nos entristecen o indignan los modernos.

Y es que los héroes de la clásica picaresca, *el buscón Don Pablos, el Lazarillo, los Rinconete* y *Monipodio,* conservan el buen humor en medio de su vida de azares; son luchadores que recorren todos los caminos, acosados por la necesidad, pero sin perder el sosiego interior. Los modernos pícaros son los degenerados, alcohólicos, criminales y erotómanos de Zola y Dostoyewsky, que nos producen una horrenda visión de hospital; los sombríos vagabundos, *golfos,* mendigos, desequilibrados, parásitos y rufianes, que pintan Gorki o Baroja.

El aventurero de antes, fértil en ingenio, fecundo en tretas e inventivas, se llamaba *Gil Blas de Santillana;* era dueño de sí mismo, y sólo huía de los demás: amos a quienes burló, o corchetes que anhelaban castigar sus fechorías. El aventurero de hoy, puede ser un cerebral paradógico, irresoluto y delicado, o un inquieto, que huye de sí mismo buscando la paz del alma.

Comparemos, de un lado, el cuadro de la cárcel en el *Gran Tacaño* de Quevedo; de otro, las escenas de presidio en *Resurrección,* de Tolstoi, o en *La casa de los muertos,* de Dostoyewsky. No hay en éstas más negruras, más detalles repulsivos que en aquél; pero la distinta posición espiritual de los autores, nos hace quedar impasibles ante la prisión que describe nuestro gran satírico, y sentir un escalofrío de espanto, angustia y piedad, ante las que pintan los tétricos novelistas rusos. Y no se diga que en tal distinción no influye la diferente época en que vivieron los tres literatos. No basta para explicarla que fuese Quevedo un humorista, y Dostoyewsky y Tolstoi sean pensadores, místicos y ascetas; pues también Quevedo fué un pensador hondo y con ribetes ascéticos y místicos. Además, ningún autor de nuestro tiempo sabría hallar materia cómica en un cuadro de miseria, muerte y horror, ni habría público hoy capaz de reirse con una detenida pintura de dolores humanos. Si alguna vez un escritor burlesco de nuestros días alude a escenas, lugares o hechos dolorosos, lo hace con rapidez superficial, evitando toda imagen lúgubre, sin pormenores, sin rasgos vivos y plásticos.

Cervantes recorría las áridas llanuras manchegas, contemplando pardos pueblecillos, ventas sucias, soeces arrieros, maritornes malolientes; y con todo eso compuso las más saladas páginas que enriquecen el idioma castellano. Visitando los mismos o análogos lugares, conociendo parecidos tipos, sólo *spleen,* impresión de vida aldeana tediosa, soñolienta y triste, reflejan nuestros novísimos autores: *Azorín,* en *Los Pueblos;* Santiago Rusiñol, en *El poble gris.*

Esta creciente acuidad para las percepciones dolorosas, propia del alma moderna, está bien observada por el propio *Azorín,* en el agudo artículo que a *La evolución de la sensibilidad* dedica en su libro *Clásicos y Modernos.* Señala allí la dureza epidérmica de los personajes de Cervantes, Lope, Quevedo, Gracián, Góngora, etc.,—aun los más cultos, discretos y comedidos, incluso los eclesiásticos—frente a escenas dolorosas de la vida. Y se detiene especialmente a señalar, en el *Quijote,* el regocijo y las risotadas, con que varones sesudos acogen o preparan las burlas más crueles, azuzan a los luchadores y se deleitan ante las palizas, molimientos y porrazos de los que brota la sangre.

"Muchas cosas—escribe—que antes dejaban indiferentes a los hombres, nos apenan y angustian ahora; mañana,

es decir, dentro de un siglo, de dos siglos, cosas y espectáculos ahora corrientes habrán desaparecido, y su recuerdo llenará de horror a quienes lo evoquen.

.. ..

"Un poco más de sensibilidad: eso es el progreso humano. Es decir, un poco más de inteligencia." (1).

3.—El contraste en la descripción del libertinaje y el amor.

Fijémonos en cosa tan eternamente igual y de todos los tiempos como el libertinaje. Cuando el escritor de otra época quiere exhibir un vasto panorama de vicios, viciosos, rameras y mediadoras, escribe *La Celestina*, ese glorioso monumento de nuestras letras; y en tal obra, donde no se oculta ni vela ninguna realidad, por baja y escandalosa que resulte, del propio cinismo de los personajes, de la misma impudicia de las situaciones, surge un tesoro de fuerza cómica inextinguible.

Si el autor moderno quiere escribir el poema de la disipación, su obra se llama *Nana*, de Emilio Zola, donde, descrito el vicio fría y documentalmente, en su variedad complejísima y refinada, con prodigiosa fuerza sensorial, hasta dar fuertes impresiones olfativas, como hedores de alcoba; presentado en una galería de casos clínicos de bien definidos síntomas patológicos, bajo el fatalismo de la médula, los nervios o el cerebro trastornados, llega a producir una impresión penosa y asfixiante.

En las nieblas que hoy envuelven nuestro espíritu, hasta el amor, perfume de las almas, poesía del vivir, perdió la frescura ingenuamente picaresca que supo re-

(1) O. c., ps. 51 y 55.

vestir en Ovidio, Bocaccio y el arcipreste de Hita, con sus sabrosos *dezires* y su hambre sana y juvenil de *fembras plasenteras;* perdió el platónico lirismo del Petrarca, la nota tiernamente apasionada del idilio entre Calixto y Melibea o entre Julieta y Romeo, para degenerar en enfermizo espasmo de raza histérica, como en las novelas de Zola y Huysmans; en inmundas aberraciones sexuales, cual en las *Claudinas* de Willy y en los héroes de Botelho; en la voluptuosidad sádica y la *necrofilia* o pasión por las doncellas muertas, que exhiben como una exquisitez *satanistas* y *decadentes;* en el misticismo erótico, que buscan como condimento sexual muchos *profesionales* de la novela galante; y en el análisis torturador de almas enamoradas, que produjo el psicologismo de Stendhal, Bourget y Prevost.

Aun en las manifestaciones literarias del amor contemporáneo más apartadas de la metafísica, aparece un disgusto íntimo, que es, al menos, la tristeza animal de la carne fatigada, y la conciencia del espíritu, que se siente rebajado por las concupiscencias del sexo, y aspira en vano a sacudir su yugo despótico, paladeando el dolor de la derrota.

Lejos de nosotros los fáciles y placenteros amoríos que inmortalizó Paul de Koch, con sus amenos y chispeantes relatos.

El más erótico de los modernos vates ilustres, Gabriel d'Annunzio, en ese poético breviario de la sensualidad que se llama *Intermezzo di rime*, expresó, con insuperable y concisa elocuencia, el desencanto del placer carnal, en aquella imprecación dolorida:

Tristezza atroce della carne inmonda.

Y esa tristeza del amor moderno se refleja aun en los escritos pornográficos, que sólo buscan una fuente de ingresos con la explotación del sensualismo de cierto público. La sexualidad simple no sería bastante estimulante. Y han tenido que complicarla con crisis de tedio, nostalgia de aspiraciones nebulosas o lejanas, o, más frecuente-

mente, asociando, en dualidad morbosa, el amor con la sangre.

Ya dijo el poeta francés Vielé-Griffin:

Que toda cosa es triste, y triste es el amor.
(Que toute chose est triste,
et triste aussi l'amour.)

IV

La estética del dolor contemporáneo

El artista literario de nuestros días, más dolorido que ninguno y más consciente de su dolor, no sólo se ha resignado con él, sino que le ha tomado como numen y materia estética, proclamando su necesidad para el arte, y aun sometiéndole a un cultivo intenso, como el químico y el biólogo cultivan a veces gérmenes patógenos, necesarios para bienhechoras y transcendentales experiencias científicas.

Pudiera entresacarse un formulario del dolor, con las máximas que su huella ha arrancado a los espíritus más selectos.

"La vida es un círculo de dolores." (Voltaire).

"Lo que forma la conciencia del hombre es el dolor." (Goethe).

"El hombre va siempre de dolor en dolor." (Chateaubriand).

"El dolor es uno de los principales estimulantes de la vida." (Lamartine).

"El arte no es sino la vibración del pesar." (Edgard Poe).

"El dolor me prueba, y mis cantos provienen de él." (Víctor Hugo).

"El dolor ennoblece a las personas más vulgares." (Balzac).

"Nada nos hace tan grandes como un gran dolor." (Alfredo de Musset).

"Importa que salgamos a veces en busca de nuestras tristezas..., porque ésta es la manera más eficaz de salir en busca de nosotros mismos, y puede decirse que no valemos sino lo que valen nuestras inquietudes y nuestras melancolías." (Mæterlinck).

"El dolor dará genio a tus cantos." (Foulon de Vaulx).

"Es el dolor quien hace cacarear a las gallinas y a los poetas." (Nietzsche).

"Dolor, hermoso y terrible lapidario, ¡ay del que no pase por tu crisol de amargura!" (Jean Lorraine).

Pudieran multiplicarse las citas.

El humor sombrío de la literatura moderna, se advierte a las claras fijando la atención en sus personajes predilectos. Todos sufren. Pero no con los dolores eternos de la humanidad, como los héroes de Homero y Sófocles, Dante y Shakespeare; sino que padecen la tortura especial de nuestra época: la inadaptación, el pesimismo, la falta de ideal y fe, la parálisis de la voluntad, el disgusto de la vida, la obsesión de la nada y la muerte. Casi todos, para mayor contraste, viven en un medio propicio a la dicha, tienen al alcance de la mano cuantos goces puede proporcionar la existencia, y, sin embargo, son atrozmente infelices, por la inquietud espiritual que los devora. Son hipocondríacos y misántropos, de melancolía huraña; almas sensitivas, que persiguen quimeras, y buscan inútilmente la dicha y la paz.

Y porque el artista literario ha descubierto en la tristeza y el dolor las más soberanas fuentes inspiradoras, ha buscado con preferencia estos sentimientos para llenar sus obras, y ha impregnado de ellos todos los asuntos, aun los más indiferentes y de más impasible objetivismo.

Ha proyectado su yo doloroso sobre todos los lugares, ambientes y fenómenos ordinarios de la vida. Ha expresado la melancolía de todos los paisajes: de la ciudad y de la mísera aldea, de la provincia y del campo, de los bajos fondos sociales y del gran mundo elegante

y aristocrático, de la bohemia y del hogar burgués, de la soledad o el silencio y del domingo o la fiesta ruidosa, del otoño y del invierno, de la vaguedad lánguida de los crepúsculos, y del misterio de la noche lóbrega y bañada de luna. Hasta ha cantado, con blasfemia increíble, el odio al sol. Ha sorprendido el malestar de la vida gris y monótona, lo mismo en el recogimiento individual que en los lugares de reunión y trabajo (escuelas, internados, minas, fábricas, talleres, cuarteles, oficinas, etcétera.) Ha sufrido la angustia de todo lo pequeño y lo vulgar. Ha añorado la nostalgia de la patria ausente, y de todas las patrias espirituales por las que pueden suspirar la fantasía y el ensueño. ¡Qué más! Ha cantado la tristeza de los niños — de los que la antigua literatura prescindió casi siempre—, y hasta la tristeza de los animales. Más aún: ha hecho a la Naturaleza cómplice de nuestras torturas íntimas, mostrando por primera vez la tristeza de las cosas, como si, dotadas de un alma, pudieran asociarse a nuestros pesares. Ha analizado con sutilidad exquisita los minúsculos dolores o molestias de la vida cotidiana, y la tragedia que a veces oculta lo más fútil o pueril.

Y si ha sabido dar a la vida normal toda esa vibración doliente, ha hecho del arte caja de resonancia, para todas las situaciones anormales o penosas: el malestar político, el régimen social defectuoso, los lugares en sí mismos desagradables (hospital, cárcel, destierro, hogar frío u hostil), y todos los golpes del infortunio: la adversidad injusta, la miseria, los más variados males físicos, la vejez sin amparo, la juventud atormentada y sin ilusiones, el talento fracasado, los quebrantos de fortuna, poder o consideración social; la muerte o la desgracia del ser querido.

Muy especialmente gusta nuestra literatura de recoger las crisis dolorosas del alma: el ideal inaccesible o en ruínas, el desencanto, la duda, el nihilismo filosófico, la misantropía, las subversiones morales de toda índole, la nostalgia de los goces juveniles desvanecidos, la conciencia conturbada, la ciencia disipando ilusiones conso-

ladoras, el arte instigador o cómplice de impulsos malsanos. Y más aún se complace en reflejar con vivos colores toda la angustia de los estados psicopáticos: la abulia, el egotismo, la embriaguez, las infinitas formas de neurosis y locura, el miedo, la voluptuosidad del dolor, la atracción del horror y del mal.

Pero sus temas preferidos son la mujer y el amor, la lujuria y la muerte, frecuentemente asociados en antítesis violenta. Poetas, novelistas y dramaturgos, nos han hecho sentir las melancolías de la pubertad, del amor imposible, del desengaño amoroso, del desencanto y la incomprensión en la pareja humana, de la doncella o del sabio que se marchitan sin amor; la tristeza de la iniciación sexual c de la carne fatigada; el drama de los celos, de la afrenta conyugal, de la pasión tempestuosa o culpable, de la mujer caída y abandonada; los horrores de la esclavitud femenina, de la prostitución y el libertinaje, de la sensualidad morbosa (sadismo, masoquismo y toda suerte de aberraciones).

La muerte ha sido y es obsesión y pesadilla poética de nuestro tiempo, como lo fué en los siglos medievales, con las visiones fúnebres de los ascetas y las horripilantes danzas macabras. Se ha desmenuzado cuanto puede acongojar en el tránsito misterioso: el miedo a morir, la perspectiva real o supuesta de la muerte, el horror o el hastío de la vida, el suicidio, el asesinato, la agonía, las apariciones espectrales, la obsesión fúnebre, el terror del más allá; hasta la voluptuosidad patológica de la podredumbre y la descomposición cadavéricas.

Un escritor francés novísimo, Luis Esteve, ha dedicado un libro entero a estudiar sólo tres puntos de ese tan amplio cuestionario, que aún podría extenderse mucho más. Para él, las tristezas estéticas son producto de terribles psiconeurosis, y herencia que el Romanticismo legó a las letras contemporáneas. En tres formas se ofrecen a su consideración: *Mal del crepúsculo, Mal de la provincia,* y *Mal del más allá.*

"Estas tres psicosis — dice Esteve — tienen por carácter común un estado de sufrimiento, de malestar, de

inquietud, y, especialmente, de nostalgia. La primera es peculiar de las horas de penumbra; es la más brutalmente determinada, la más atávica; en una palabra, es la *nostalgia* pura y simple de la luz. El Mal de la Provincia es una especie de *nostalgia al revés,* la nostalgia de los lugares que no se conoce, y donde parece que se encontraría uno mejor; es el fastidio de las poblaciones pequeñas, el deseo de éxodo, etc. El Mal del más allá, más impreciso aún, es un mal de la provincia medio místico, de aquellos "cuya patria no es este mundo", una aspiración desasosegada y sabedora de que, en definitiva, no se está bien en ninguna parte; es la *nostalgia de lo desconocido* (1)."

El mal del más allá es, de los tres, el más incurable y complejo.

"No sentir uno su patria en ninguna parte, es experimentar ya los primeros síntomas del *mal del más allá.* El que no es presa aún sino del *mal de la provincia,* sólo se cree desterrado de una patria de elección a la cual aspira. Pero si se ve entregado al *mal del más allá,* se convencerá pronto de que sus aspiraciones no serán colmadas por ningún suceso, ni en ningún lugar terrestre." "La tierra prometida es aquella donde no se está — declara Amiel — con clarividencia melancólica.....
... ...

"Los fóbicos del crepúsculo hubieran podido evadirse fuera de la zona de sombra — hemérica, invernal o climatológica —; los fóbicos de la provincia hubieran querido huir por el otro lado del horizonte demasiado familiar del país nativo; los enfermos del más allá, no saben de qué quisieran escaparse; no están seguros sino de una cosa: de que se hallan mal dondequiera que estén, y que quisieran siempre, sin tregua ni parada, ser

---

(1) *L'heredité romantique dans la Litterature contemporaine,* p. XIV-XV.

de *más allá*, de más allá de su medio habitual, de más allá de su país, de más allá del mundo, acaso" (1).

El *mal de más allá* es una nostalgia de lo que no se posee, y se llama con distintos nombres: *mal de lo absoluto, enfermedad del ideal, nostalgia de lo irreal o de lo desconocido, mal de vivir, histero-melancolía, desesperación abstracta, misticismo sin acción;* formas diversas del egotismo patológico y del tedio sentimental.

Documenta Esteve su estudio con abundantes citas de escritores, tales como Rousseau, Musset, Gauthier, Balzac, Poe, Baudelaire, Flaubert, Amiel, Nerval, Foulon, Rodenbach, Samain, Gourmont, Richepin, Regnier, Loti, Mauclair, Romain, etc., y dentro del *mal del más allá*, trata aparte de *la tristeza de la juventud y la tristeza de la música.*

* * *

La obra de Esteve, que consta en rigor de tres monografías, pudiera extenderse indefinidamente por quien se propusiera recorrer todas las múltiples facetas de la moderna tristeza literaria, analizando cada una al través de las legiones de escritores que, de cerca o de lejos, la encarnan o padecen su influjo.

La empresa era tentadora, pero harto ardua y prolija. Al abordar yo ahora el tema de la tristeza en la literatura contemporánea, he preferido, por parecerme trabajo más llano y menos confuso, mejor que estudiarla por asuntos tristes, hacerlo por autores y direcciones literarias, formando así un bosquejo de conjunto sobre el proceso de la tristeza literaria en nuestra época.

---

(1) Esteve, o. c., p. 90 y sigs.

SEGUNDA PARTE

PROCESO HISTORICO DE LA TRISTEZA LITERARIA EN NUESTRO TIEMPO

I

LA TRISTEZA ROMÁNTICA

1.—Precursores del romanticismo

A)—Francia: Rousseau y Saint-Pierre.

Ha querido buscarse la génesis de la inquietud y el malestar que padece el alma contemporánea, siguiendo a Musset, en el trastorno general producido en Europa por La Revolución francesa y por las guerras del primer Imperio napoleónico.

Pero la Revolución, más que causa, fué efecto de una previa agitación espiritual que fermentaba en la sociedad del siglo XVIII. La Revolución fué hija legítima de la Enciclopedia, del sentimiento de negación y protesta que palpita en las obras de los filósofos, quienes, al hacer la revisión de todos los valores morales, políticos y sociales de su tiempo, al crear la crítica y el análisis, tomando la duda como punto de partida, elaboraron también, por derivación indeclinable, el descontento y la tristeza.

Cierto es que el Renacimiento de los siglos XV y XVI, abriendo al espíritu nuevos e insospechados horizontes con la restauración de la ciencia antigua, la difusión

del pensamiento por la imprenta, y los grandes descubrimientos geográficos, despertó anhelos e inquietudes desconocidos en el remanso de paz psíquica de la Edad Media; pero el remedio al mal le daba la propia corriente renacentista, vigorizando la vida con la savia tónica y jocunda, equilibrada y fuerte, del paganismo que resurgía, aunque idealizado por las esencias cristianas.

Poco después, la Reforma promovió la más honda crisis de la conciencia individual, proclamando el libre examen, y entenebreció las almas con la sombría concepción social de cuákeros y puritanos, alejando la natural alegría de vivir. Pero aquí la tristeza que la religión generaba tenía su lenitivo y contrapeso adecuados en la religión misma. La fe, que hacía de este mundo un lugar lóbrego y austero, reservaba al creyente la esperanza de la divina gracia, y con ella las delicias de un eterno más allá.

Mas el siglo XVIII, esgrimiendo las armas de la dialéctica racionalista, doliente y profunda con Rousseau, sarcástica y glacial con Voltaire, minó por vez primera hasta los cimientos en que se asentaba la paz interior del hombre, y puso en fuga al divino fantasma que le consolaba en sus horas crueles.

D'un siècle sans espoir naît un siècle sans crainte — decía con razón Alfredo de Musset en su poema *Rolla*. Sí, de un siglo sin esperanza nace un siglo sin temor... y además sin sosiego íntimo; y la duda del XVIII produjo el desencanto y la desesperación del XIX.

Y no es que la melancolía fuese cosa nueva en el mundo. En la Biblia, en las religiones orientales, en algunos pensadores griegos, en los místicos de la Edad Media y en no pocos libros modernos, se había visto también; pero este malestar y esta desesperanza que ahora se inician, tienen una intensidad, una base de principios, una sistematización, un tono y un matiz tan peculiares y tan diversos, que parecen eco de un dolor jamás conocido ni escuchado.

La causa primordial del fenómeno es indudablemente

el individualismo, el entronizamiento del yo humano como causa, fin y objeto de cuanto existe; obra de la filosofía del siglo XVIII, y que tiene su profeta y su Mesías en Juan Jacobo Rousseau (1712-1778).

Este, en sus *Confesiones*, se jacta, y no sin motivo, de crear una introspección, un autoanálisis, que se complace en sondar y exhibir, en doliente y sangrante espectáculo, las más íntimas y dolorosas heridas del alma enferma. "Hago — dice — lo que no hizo nadie: mi ejemplo es único; muestro patente mi interior, tal cual lo has visto tú, ¡oh, Ser Supremo!"

Siguiendo las huellas de Rousseau, se precipita una legión de disecadores de almas, que anatomizan y exhiben su propio yo, aun en sus más ignoradas reconditeces; los soñadores, neuróticos y *spleeneáticos*, que pululan por toda la literatura contemporánea. Brunetière los compara con el pescador de perlas que baja al fondo del mar, y sube con zumbido de oídos y medio asfixiado, sin coger en sus redes sino vulgares conchas; y añade: "así estos melancólicos exploradores de ellos mismos, por cada perla entrevista, ¡qué fondos de légamo han tenido que remover!, y de su descubrimiento, ¡qué disgusto y qué tortura y qué orgullo no han recogido! (1).

Los poetas, experimentando la vida en sí mismos para darla al público, se mostraron más especialmente tristes; pues, como decía Musset en versos célebres "los festines humanos que sirven en sus fiestas, se asemejan muchas veces a los de los pelícanos".

Por eso puede decirse con verdad, que si Rousseau es el padre del subjetivismo, y, por ello, precursor de la revolución política que llamamos por antonomasia la *Revolución francesa*, y de la revolución estética que se llamó más tarde Romanticismo, es también, según exacta frase de Scherer, "el abuelo de la melancolía mo-

(1) Ferdinand Brunetière, *Histoire et Litterature*, t. I, cap. *Le mal du siècle*, (págs. 303 y sigs.).

derna" (1). "¡Cuántos rasgos hay — añade Scherer — en las *Confesiones*, en los *Paseos* y en las *Cartas a Malesherbes*, donde reconocemos tristezas y alegrías desconocidas hasta él!" (2).

Rousseau se abandonaba horas enteras a una divagación sin objeto preciso, "a una tristeza atractiva — según palabras de él propio — y que no hubiese querido tener". Yo no pensaba ni razonaba—añade—me sentía con una especie de voluptuosidad abrumado por el peso de este universo, me entregaba con denuedo a la confusión de estas grandes ideas, me complacía perdiéndome imaginariamente en el espacio... Me ahogaba en el universo, y hubiera querido lanzarme al infinito".

Rousseau hacía eje central y *leit motif* de sus obras la tesis de la perversión de la sociedad, corruptora, según él, de los nobles impulsos nativos del hombre abandonado a sí propio, y enseñaba en las *Confesiones* a explorar el obscuro subsuelo humano.

De una y otra fuente—el descontento social y la obsesión del yo—iba a brotar el caudaloso río de la tristeza contemporánea. *La Nueva Eloísa*, publicada en 1760, convertiría a Juan Jacobo en heraldo de lo que luego se llamó *el mal del siglo*.

¿Y bastará a explicar esa negra sombra, proyectada sobre las letras modernas por Rousseau, el recuerdo de sus desgracias personales? Claro es que, como piensa Taine, es preciso buscar al hombre para explicar la obra. Pero, aunque el filósofo ginebrino conociese el hambre y la miseria, según él refiere en sus *Confesiones*, hay miríadas de hombres que las padecen, sin llenar el mundo con sus lamentos — como dice bien Brunetière—. Es que Rousseau había sido picado ya por el *gusanillo roedor* de nuestra edad; es que con él se inicia la serie de espíritus enfermos o exquisitamente sensitivos, dotados de acuidad excepcional para percibir facetas y matices del dolor, inaccesibles a los hombres vulgares. "Pechero en una sociedad linajuda — escribe la Condesa de Pardo Bazán—; pobre, con imaginación para soñar la riqueza; envilecido, depravado y tal vez anómalo en su organismo; vago y busca vidas a lo Gil Blas, pero sin su buen humor, que es género de resignación; aquí lacayo, allí dómine; enfermizo desde la cuna, hipocondríaco, presa del delirio persecutorio, nació Juan Jacobo para enseñar a un siglo la triste ciencia de devorarse el corazón, y para suscitar *la juventud que no ríe*, los aburridos, los fatales, los frenéticos y los suicidas" (1).

(1) Edmond Scherer, *Henri Fréderic Amiel*. Prólogo, p. XXX.
(2) Idem, íd.

El cuadro es exacto, salvo en sus notas despectivas, injustas para tan grande y generoso pensador como el autor de *El contrato social*.

Otra de las iniciaciones que la literatura debe a Rousseau, es el culto a la Naturaleza, y el sentimiento íntimo y profundo del paisaje, antes desconocido. Con ello, como dice la condesa de Pardo Bazán, "trajo la llave de oro de un mundo mágico".

Y el primero en penetrar en él, descubriendo sus tesoros, fué Bernardino de Saint-Pierre (1737-1814), que, sin ser amargo ni acerbo como Juan Jacobo, dió, sin embargo, una nota del sentimentalismo más doliente con el patético idilio de los criollos Pablo y Virginia, felices bajo la libre y exhuberante vegetación de los trópicos, y a quienes trunca amor y vida el corrosivo contacto de la sociedad.

La obra, que hoy parece algo pueril y sensiblera, fué, sin embargo, de las que han marcado un jalón en el proceso de la tristeza literaria. Toda una generación vertió lágrimas a raudales por la infeliz Virginia; y dícese que, entre los lectores más afligidos, figuraba un hombre de tan dura epidermis como Napoleón Bonaparte, entonces oficial de artillería.

(1) *La Literatura francesa moderna. El Romanticismo*, (págs. 20 y 21).

B)—Inglaterra: el falso Ossián

Tampoco fueron ajenos a la oleada de tristeza literaria que iba a preludiar el Romanticismo, las corrientes del Norte y el influjo inglés. Ya el poeta britano Eduardo Young (1684-1765), con sus *Noches lúgubres*, había puesto en moda sauces, cipreses y mausoleos. El falsario erudito Macpherson, con los cantos célticos que él forjó y atribuyó al imaginario bardo del siglo III, Ossián (1762), llenó el mundo con el encanto siniestro de rudas y lóbregas gestas del Norte, primitivas y bárbaras.

"La fantasía — escribe la condesa de Pardo Bazán, — se llenó de rayos de luna y espectros de niebla, de héroes muertos y de cráneos humanos en que se bebía hidromiel; de cascadas espumosas y mugidores torrentes... Nadie puede negar a los poemas ossiánicos la cualidad de haber satisfecho plenamente las exigencias de una época, en que el espíritu, cansado de cuentecillos picarescos, hastiado de las flores de trapo del ingenio, reclamaba a voces un baño de tristeza ensoñadora; no quería sol, y suspiraba por las nieblas y las brumas septentrionales." (1).

C)—Alemania: Gœthe y Hoffmann

Werther y el vertherismo.

Contemporáneo de Rousseau, es el glorioso vate alemán que sirve de puente entre dos siglos y dos sistemas estéticos, el último de los grandes clásicos y el

(1) *El Romanticismo*, p. 62 y 63.

primero de los grandes románticos, antes de que el Romanticismo existiera como escuela literaria definida.

Juan Wolfang Gœthe (1749-1832)—el gran polígrafo, para quien ni la ciencia ni el arte tuvieron secretos—, no obstante aquella armonía luminosa de su alma griega, preludió las inquietudes del siglo que veía nacer con dos obras inmortales, únicas que a nuestro estudio interesan: la novela *Werther* y el poema filosófico *Fausto*. La una es el desaliento del corazón; la otra, el desaliento de la inteligencia. *Werther*, que pretende ser un epistolario de 1771, es indudablemente el arquetipo de la melancolía romántica encarnada en una ficción novelesca, y la explosión más dolorosa de aquel individualismo naciente, que por entonces exaltaba también en Francia Rousseau.

Werther, dice Pineau, representa la lucha del nuevo espíritu individualista contra la estrecha y convencional sociedad alemana del siglo XVIII, dividida en castas; y su éxito se explica en parte, porque sabe expresar y dramatizar por vez primera anhelos latentes, que muchos sentían ya "porque representa como la síntesis de toda una sociedad, porque predica el retorno a la naturaleza, porque pone el corazón por encima de todo" (1).

La emoción humana, cálida y honda, viva y verdadera, en que rebosa esa novela delicadísima, no podría casi explicarse como mera ficción de un literato afortunado. Pero es que la obra está basada en la realidad, y Werther es el mismo Gœthe, que dió en ella efusión plena y lírica a su corazón, herido por un amor infeliz. Sólo el final aparece idealizado, pues si el poeta supo hallar en la vida misma, que le había amargado tanto, el bálsamo curativo de su dolor, su héroe sólo halló remedio en la muerte. La misma composición de

(1) León Pineau, *L'evolution du roman en Allemagne, au XIX siècle*, p. 30. — París, 1908.

la novela fué para el lacerado vate como sangría bienhechora, por donde salieron los malos humores. En ella desahogó toda su amargura y dejó todas sus hieles. En los libros que después escribió, aparece ya tranquilo y normal.

Werther es de las contadísimas obras de su tiempo que se conservan aún populares. ¿Qué mediano lector no la conoce? ¿Quién no ha vertido lágrimas ante aquella pena íntima, callada y sin consuelo, que devora el corazón y obliga al suicidio al platónico e infortunado adorador de Carlota?

En sus cartas a su amigo Guillermo, *Werther* desnuda ingenuamente su alma noble, efusiva, delicada y sentimental; y traza, paso a paso, el creciente proceso de aquella pasión arrolladora e irresistible, que es la ilusión y el suplicio de todas sus horas.

Ve, con la desolación de lo irremediable, que su amada contrae nupcias, por compromisos de familia, con un hombre bueno y digno, y tiene incluso que soportar su amistad y asistir de cerca a su dicha. Sufre como un réprobo en el Averno, sin otro alivio que la confidencia de sus epístolas, y sus paseos solitarios en plena naturaleza.

En su carta del 30 de Agosto, leemos:

"...Muchas veces no sé si estoy en el mundo, cuando la tristeza me agobia, o cuando Carlota no me concede el triste consuelo de aliviar mi martirio, dejándome bañar su mano con mi llanto. Necesito salir, necesito huir, y corro a ocultarme muy lejos, en los campos. Entonces gozo trepando por una montaña escarpada, abriéndome paso por entre un bosque impenetrable, por entre las breñas que me hieren y los zarzales que me despedazan... ¡Oh, Guillermo! El silencioso albergue de una celda, un sayal y un cilicio, son los únicos consuelos a que aspira mi alma. Adiós. No veo para esta cuita otro fin que el sepulcro".

Una tarde, Carlota, subyugada o compasiva, se abandona un instante a las caricias de Werther, y, aunque sale pura de sus brazos, aumenta la condenación de su infierno, dejándole entrever las puertas del Paraíso. El infortunado amador no puede sufrir más, y busca el término de sus dolores en el cañón de una pistola.

Su ejemplo causó terrible contagio en dos generaciones literarias de toda Europa, pues en él buscaron la trágica receta de su liberación final centenares de espíritus tempestuosos. Atolondrados jóvenes, considerándose genios incomprendidos, víctimas de una sociedad injusta, o intoxicándose con delirios amorosos sentimentalmente enfermizos, pusieron término a sus cuitas con un balazo o un veneno.

Entre las muchas personas amargadas por tan funesta sugestión, figura la señora de Hohenhausen, cuyo hijo se mató de un tiro en Bonn, después de leer *Werther*, dejando anotado el ejemplar. La infeliz madre culpaba a Goethe de haber compuesto un libro ponzoñoso.

Tan lejos fué el estrago, que Goethe mismo combatió, en su comedia *La manía del sentimiento*, la aberración suicida que él desencadenó.

Por muchos años abundaron los wertherianos teóricos o prácticos. Muchos hubo en Francia, empezando las imitaciones de la novela famosa con las *Aventuras del joven D'Olban* (1777). Uno de ellos, el mediocre poeta Grainville, autor de *El último hombre* ponía en acción el final de aquélla arrojándose al agua en 1805.

El suicidio, teórico o práctico, llegó a ser poco después un tópico y un lema en las banderas del Romanticismo como protesta del hombre superior contra la sociedad.

¿Qué sino un Werther redivivo fué nuestro genial y malogrado José Mariano de Larra, cuyo romántico suicidio por el amor de una mujer tuvo tan literaria transcendencia?

Fausto

Fausto, el magno poema filosófico, lleno de abstracciones, símbolos y alegorías, como la *Divina Comedia* de Dante, y donde, como en ella también, se abarcan tierra,

infierno y cielo, y bullen diablos, hombres y espíritus, es la epopeya de la inquietud humana y del dolor de la edad actual. Planeada en 1790 y empezada a publicarse en 1807, esboza y presiente los males del siglo que entonces alborea.

La vieja leyenda del sabio decrépito que, ansioso a la vez de ciencia sobrehumana y de perenne juventud, pacta con Satanás, entregándole su alma a cambio de esos dones divinos, tiene, remozada por Gœthe, un sabor de modernidad que cala hasta los tuétanos del alma contemporánea.

Fausto siente ansia inagotable de verdad, de luz, de amor: "quiere del cielo las estrellas más hermosas, de la tierra los más sublimes deleites, y nada de lo que está próximo o de lo que está lejano puede calmar la agitación profunda de su corazón". Gusta uno a uno todos los frutos del árbol de la ciencia, desde la medicina hasta la historia, desde la alquimia a la poesía, sin saciar el hambre inextinguible de su tedio infinito; y su alma, eternamente inquieta y joven, que no se resigna a la ignorancia, la caducidad y el vacío, prorrumpe en estas quejas doloridas.

¡Sólo pude aprender que no sé nada,
y el alma en la contienda está rendida! (1)

... ...

Del alma opresa brotan suspiro tras suspiro,
ternura enervadora siento surgir en mí:
cuanto poseo y gozo como apariencia miro,
y como bien presente cuanto gocé y perdí. (2).

Ambas partes del poema rebosan negrura y pesimismo. La primera, más dramática, llena con los arrebatos y las aventuras del doctor, a quien rejuvenece el pacto

(1) Versión castellana de D. Teodoro Llorente. Monólogo preliminar, p. 29.
(2) O. c., *Dedicatoria*, p. 4.

infernal, y popularizada en nuestro tiempo por la música teatral de Gounod y Boito, ofrece las inquietudes psíquicas de Fausto y el sarcástico escepticismo de Mefistófele — "el espíritu que todo lo niega", como él mismo confiesa ser—. Pero su nota más doliente es la historia de la infeliz y delicada Margarita, llegando por la pasión de Fausto a la culpa, al extravío de la razón, al asesinato del hijo de sus amores, a ser causa involuntaria de la muerte de su madre y su hermano, a la cárcel, hasta a la perspectiva del patíbulo; y todo sin perder la pureza de su corazón, devorada por la vergüenza y el remordimiento, y conservando la fe, que al fin la salva.

La segunda parte (1831), más metafísica y nebulosa, llena de alegorías y viajes fantásticos, es la impotencia humana para alcanzar la dicha, aun logrando sobrenaturales recursos; es el ideal siempre alejándose, como el agua que finge al caminante el engañoso espejismo del desierto.

Fausto no logra hallar la paz de su alma, ni en la exploración de todas las regiones del mundo real e ideal, pasado y presente; ni en la mágica virtud de hechicería, que le permite admirar con sus prodigios a la corte imperial; ni en su posesión de la belleza suma, simbolizada en la divina Helena; ni en el dominio de extenso territorio, donde se esfuerza vanamente por el bienestar de los hombres. Su vida extrahumana, renaciente por pacto maléfico, es tan gran fracaso como lo fué su vida natural. Cuando muere — salvándose por oraciones de la amorosa y arrepentida Margarita, como Don Juan por intercesión de Doña Inés —, ha agotado todos los goces y las curiosidades posibles, sin poder calmar su eterno anhelo.

El gran poeta valenciano que mejor y más artísticamente ha españolizado la magna obra de Gœthe, dice de éste:

"Cuantos hayan experimentado el cansancio de la vida y las ansias de lo imposible, cuantos hayan sufrido — ¿y quién no los sufre alguna vez en estos tiempos?—los tormentos de la fe perdida o vacilante, sentirán

palpitar su alma en el alma de aquel Doctor, tan docto que no le acosaban ya escrúpulos ni dudas, que no temía al diablo ni al infierno, y sabía tanto, que había perdido todos los encantos de la vida. Así, a lo que hay de eternamente humano en los anhelos irrealizables del Fausto tradicional, une Gœthe lo peculiarmente característico de nuestra edad: el escepticismo. El Doctor de la leyenda era irreligioso, era impío; pero su alma vigorosa se entregaba con fe y ardimiento a los arcanos de la magia, a la alianza con el Diablo, al goce de los ansiados placeres. El Doctor de Gœthe no cree ni en Dios ni el Diablo, no sabe qué pedir a Mefistófele cuando éste le ofrece todas las felicidades de la vida, y si por un instante pasa afanoso del deseo al goce, en el seno del goce ansía otra vez y echa de menos el deseo" (1).

Y uno de nuestros más ilustres críticos compendia así la lobreguez del gran poema:

"Se diría que Gœthe..., cuando más descontento se hallaba de su pensamiento y de su corazón, hundió en él la mirada aguda y escudriñadora, hizo cruel examen de conciencia, y sacó de allí las malas pasiones, las iras, las envidias, las concupiscencias, los demás apetitos viciosos, las tempestades, los desórdenes, y las otras negras tintas con que traza la figura moral de su héroe (2)."

Los cuentos de Hoffmann

Una de las más tristes formas de la tristeza literaria, es el cultivo del terror, con visiones de pesadilla como elementos estéticos. Tal aberración, que se habrá de estudiar al hacer referencia a sus más genuinos repre-

(1) Teodoro Llorente, Carta-prólogo a su versión castellana de *Fausto*, p. XV.—Barcelona.

(2) Don Juan Valera. Estudio *Sobre el Fausto de Gœthe*. (Prólogo a la traducción española de la obra, por D. Guillermo English).

sentantes, los Poe y Baudelaire, tiene también en Alemania un precursor, perteneciente a la generación última del siglo XVIII.

Tal es el prusiano Ernesto Teodoro Guillermo Hoffmann (1776-1822), literato, músico, dibujante, jurista, magistrado en ejercicio a veces, director de orquesta y organizador de la farándula en otras ocasiones, y al cabo incorregible bohemio, que conoció los días amargos de la miseria, hasta que la notoriedad del éxito literario le redimió de tal servidumbre.

El hada Fantasía envolvió su espíritu en tan tupidos cendales de ilusión fantasmagórica, que, al través de ellos, la vida sólo ofreció a sus ojos visiones de calenturiento o alucinado. La imaginación se desbordaba en él como un torrente, arrollando a todas sus demás potencias psíquicas; y, para espolearla aún, el infeliz literato pedía ayuda al alcohol, que poco a poco le llevó a un paroxismo lindante con la demencia, y aceleró su muerte tras dolorosa enfermedad.

Esa imaginación le hacía ver, como seres tangibles, los monstruos que evocaba en sus cuentos, y de ella sacaba el fondo de aquellos relatos terroríficos, extraordinarios y misteriosos, basados en historias de locos, aparecidos y fantasmas, tales como *El elixir del diablo, El hombre doble, Cuentos nocturnos*, etc. Pero, a veces, entre las imágenes febricitantes, surgía el sutil filósofo, capaz de analizar lo inconsciente del alma humana, y explorar sus más tenebrosos recovecos.

La soledad y el silencio presidían su trabajo, invariablemente nocturno, como cumplía a una inspiración hecha de pavor y de sombra. El escritor regresaba a su casa cuando todos dormían, instalábase ante su piano, sacaba sus botellas de licor, los muñecos de papel que él mismo dibujaba, recortaba y pegaba sobre cartones; se convertían a sus ojos en seres de carne, que le hablaban, y la sugestión de la música y de la embriaguez transportábale al mundo de lo irreal. Entonces los muñecos se movían y vivían su vida ante él, sugiriéndole sus cuen-

tos. Los sentía quejarse, sufrir, y se encogía su corazón, mirándolos con espanto.

"Y nosotros miramos con el mismo espanto que él; vemos los fantasmas que él ve, escuchamos los ruidos extraños que él oye, nos sentimos embriagados por el perfume de las mismas flores misteriosas que le embriagan. ¡Oh, pobre Hoffmann, pobre Hoffmann! Es una locura tal transporte de imaginación. Pero ¿conocéis locura más triste que la de ese artista, ese poeta, que no puede existir ya con el mundo real, y que existe con sus delirios pintados en un papel, con esas figuras que ha cortado, a las que da alma, mirada, palabra y vida, y que le infunden miedo?

"¡Visiones de alcohólico; pero de un alcohólico genial que sabe reproducir lo que ha visto con toda precisión, y con la transparencia de la realidad más estricta!

¡Y ese realismo, por macabro que sea, es el que, no obstante su estilo duro y frenético, ha salvado los Cuentos de Hoffmann" (1).

D)—Italia: Fóscolo

Así como Francia, Inglaterra y Alemania, según ya se ha visto, tuvo Italia también, en pleno siglo XVIII, preludios de lo que habían de ser la tristeza y el pesimismo contemporáneos. Ello se debió a un alto poeta, Ugo Fóscolo (1778-1827), y a una novela suya de no escaso valor, aunque casi enteramente olvidada hasta el día: *Las últimas cartas de Jacopo Ortis*, que hacia 1799 empezó a imprimirse en Bolonia.

Eran los días del Directorio en Francia. Napoleón, en la aurora de su carrera imperial, había sometido a

(1) Pineau, *L'Evolution du roman en Allemagne, au XIX siècle*, p. 58.

Italia, desgarrándola en Repúblicas forzosamente adictas. Un régimen de suspicacia policíaca llenaba las cárceles, y desterraba a pacíficos ciudadanos. La censura de imprenta amordazaba el pensamiento. Entonces aparece Niccolo Ugo Fóscolo, el gran poeta civil, apasionado cantor, en sus odas, de la libertad y de la patria; idólatra de Napoleón, cuando éste representó la gloria militar solamente; enemigo furibundo de él, cuando encarnó además la tiranía sobre los pueblos.

Había nacido en la isla jónica de Zante, hijo de un veneciano y una griega. "Era — dice el más reciente de sus comentaristas españoles — uno de estos productos de raza mezclada, que suelen producir temperamentos propensos a todos los desequilibrios y a todas las exaltaciones morbosas" (1).

Clásico por educación; pero romántico por su fogoso temperamento, su vida fué una novela en acción; pero una novela penosa, de aventuras de amor infortunado, conspiraciones, fugas, destierros miserias y toda suerte de penalidades.

Profesor de Literatura en Pavía, expatriado en Austria, Suiza, Rusia e Inglaterra, sintió en este país (1815-1824) la fascinación de Byron, a quien imitó en sus estridencias literarias y en sus excesos tumultuosos. De retorno a su patria, siguió siendo su vida precaria y tormentosa, padeciendo la tortura de amar el lujo y vegetar en la escasez; y pereció en tierra británica—convertida ya su exaltación mental en franca demencia — en una casa de salud de Turuham Green, cerca de Londres.

Desahogo de tan agitado espíritu es la obra autobiográfica, compuesta con el recuerdo apasionado de un triste episodio amoroso, y a la vez con la evocación de sus días de patriota ferviente y perseguido. Tal es la no-

(1) Andrés González Blanco, *Estudio crítico preliminar a la primera edición española de las "Ultimas cartas de Jacopo Ortis"*. — *Editorial Cervantes*, Valencia.

vela del supuesto *Jacopo Ortis*, donde se retrataba él con sus pasiones, sus ideas y hasta su edad misma, en un momento grave, en que la desesperación amorosa le hacía pensar en el suicidio; y a la vez recogía la inquietud ambiente.

"La obra toda emana de aquel febril estado colectivo que surgió en Italia a raíz del comienzo del siglo; estado febril que había de agravarse con la Revolución de 1815" (1); y, según el traductor alemán Heinrich Luden, constituye un reflejo fiel de la sociedad de su tiempo (2).

Stendhal denigró el libro, llamándole "pesada copia de *Werther*" (3). Otros le han elogiado en cambio con ardor; pero dejando aparte su valor estético, ajeno a nuestro estudio, importa consignar aquí su analogía con la obra de Gœthe, cuya influencia sobre ella es innegable, aun en su composición y estructura.

Jacopo Ortis, como *Werther*, adora a una mujer que no puede ser suya y cuyo trato frecuenta, se ve obligado a verla prometida, primero, y esposa, después, de otro hombre; y el desconsuelo irreparable que esto le causa, va grabando poco a poco en su espíritu la idea de la muerte, hasta hacerle consumar el suicidio. Aun la forma del relato, que se desenvuelve en cartas confidenciales, donde ambos amadores transmiten a un amigo consolador el gradual proceso psicológico de su dolencia, es coincidente en ambas obras.

Pero *Jacopo Ortis*, sin la genialidad ni la originalidad de *Werther*, que le precede en fecha, ofrece para su íntima tortura una dualidad ajena al libro de Gœthe. En éste el lacerado es el amante; en aquél, lo es también el patriota. Hay, pues, en él dos causas de angustia para su sentimentalidad sombría, como dice Hauvette (4).

---

(1) A. G. Blanco, o. c., p. 11.
(2) Ibidem.
(3) *Rome, Naples et Florence.*
(4) *Litterature italienne.*

Además, la queja de Werther es dulcemente melancólica, sin odio ni acritud; la de Jacobo es acerba, furiosa, blasfematoria; voz irritada de la misantropía y el pesimismo.

Jacobo, retirado cerca de Padua cuando Venecia era entregada a los austriacos, decepcionado en su culto patriótico, busca consuelo en el amor de Teresa, prometida al noble Odoardo, con quien su abolengo y posición modestos no pueden competir. Teresa — a diferencia de la Carlota de Gœthe—prefiere francamente a Jacobo; confiesa a éste que es infeliz por el mandato paterno, que decide su destino, y aun le concede alguna caricia furtiva, huyéndole después abatida y melancólica.

Todo ello aumenta la desesperación del exaltadísimo Ortis. En una carta a su amigo Lorenzo, sospecha "estar predestinado a tener el alma perpetuamente atormentada" (26 de octubre de 1797). En otra (28 de mayo siguiente) se expresa en estos términos:

"Muchas veces yo me figuro todo el mundo trastornado, y el cielo, el sol, el Océano y todos los globos en las llamas y en la nada; mas si, aun en medio de tanta ruína, pudiese yo estrechar una vez más entre mis brazos a Teresa, invocaría la destrucción del mundo".

Ante lo irremediable, y acosado además por riesgos políticos, sale de Italia; pero la imagen de Teresa le sigue por doquier, como obsesionante pesadilla.

Pinta Jacobo en sus cartas sus horribles noches de insomnio, que el opio no basta a disipar; sus febriles paseos por campos y montes.

"Mi inteligencia—dice—está nublada, mi alma está postrada; mi cuerpo está sacudido por el abatimiento de la muerte. Me siento abandonado en la soledad de mi dolor." Proclama su desprecio a la sociedad y a la vida, su odio a los hombres. Hasta la Naturaleza le parece siniestra y hostil, y se alza contra Dios porque no remedió su amarga pena.

"¿Qué es la vida para mí? — escribe. — El tiempo me devoró los momentos felices, no la conozco sino por el sentimiento del dolor; y también ahora me abandona la

ilusión, medito sobre el pasado, me fijo en los días que vendrán, y no veo más que la nada".

Cuando, a su regreso a Padua, ve consumado el matrimonio de Teresa, pone fin a sus angustias con la afilada hoja de un puñal.

Andrés González Blanco, único traductor español y excelente comentarista de *Las últimas cartas de Jacopo Ortis*, proclama la obra "una de las mejores novelas del ciclo wertheriano", como *Adolfo* y *Obermann*. "Por eso puede decirse — añade — que el *Jacopo Ortis* es a la literatura italiana lo que el *Werther* a la alemana; y aun diré que hay algo en que Fóscolo aventaja a Gœthe; en que su protagonista siente la emoción de la patria como el poeta la sentía; no es un frío e indiferente egoísta, atento sólo a la pasión; es un ciudadano, herido en los dolores de su patria" (1).

"Yo creo que ambas obras pueden aparearse, *Werther* y *Jacopo Ortis*, teniendo ésta sobre la otra cierta misantropía más de René que de Werther, un salvaje orgullo (léase página 32 de esta obra), un intenso amor a la patria (páginas 39 y 40) y un escepticismo moral e histórico muy bien desarrollado (página 42)." (2).

Las últimas cartas de Jacopo Ortis, son, indudablemente, una de las producciones de más tétrica y desoladora filosofía que produjeron las postrimerías del siglo XVIII.

2.—La agitación de los espíritus al alborear el siglo XIX

Si los gérmenes de la melancolía moderna hay que buscarlos en el siglo XVIII, no cabe duda que en los comienzos del XIX se aumentan y desarrollan, recibiendo nuevos impulsos pesimistas. El efímero Imperio creado

(1) O. c., p. 20.
(2) O. c., p. 21.

por el primer Napoleón, haciendo trepidar toda Europa con homéricas batallas, derribando y componiendo reinos y repúblicas, y hundiéndose bruscamente en el campo de Waterlóo, produjo una honda conmoción espiritual en todas partes, y señaladamente en Francia, que, habiendo rozado las más altas cumbres de la epopeya, se vió de pronto humillada por una regresión cruel a la realidad.

Nadie como Alfredo de Musset ha retratado magistralmente aquel angustioso proceso de las almas en la generación de que él formó parte, con el calor y la nota personal de quien diseca dolores propios, como él confiesa que lo fueron.

Vale, pues, la pena de reproducir aquí, no obstante su extensión, el cuadro que traza el gran poeta (1).

Oigámosle:

"Durante las guerras del Imperio, mientras que los maridos y los hermanos estaban en Alemania, las madres inquietas habían traído al mundo una generación ardiente, pálida, nerviosa. Concebidos entre dos batallas, educados en los colegios entre redoble de tambores, millares de niños se miraban entre sí con aire sombrío, probando sus pobres músculos."

Presenta la decepción de aquellos hombres en germen, ante el derrumbamiento del Imperio y las transformaciones de Francia, y añade:

"Entonces se asentó sobre un mundo en ruínas una juventud inquieta... ... ...
... ...

"Un sentimiento de malestar inexplicable comenzó a germinar en todos los corazones jóvenes. Condenados al reposo por los soberanos del mundo, entregados a fámulos de toda especie, a la ociosidad y al tedio, los jóvenes veían retirarse de ellos las olas espumantes contra las que habían preparado sus brazos. Todos aque-

(1) *La confession d'un enfant du siècle*, cap. 2.°

llos gladiadores, frotados de aceite, sentían en el fondo del alma una miseria insoportable. Los más ricos se hicieron libertinos; los de mediana fortuna tomaron una profesión, resignándose ya a la toga, ya a la espada; los más pobres se entregaron al entusiasmo en frío, a las grandes palabras, al espantoso mar de la acción sin objeto... ... ...

... ...

"A la vez que la vida exterior era tan pálida y mezquina, la vida interior de la sociedad tomaba un aspecto sombrío y silencioso; la más severa hipocresía reinaba en las costumbres; juntándose a la devoción las ideas inglesas, hasta la alegría había desaparecido... ... ...

"...No nos engañemos. Ese vestido negro que llevan los hombres de nuestra época, es un símbolo terrible; para llegar a él ha sido preciso que las armaduras cayesen pieza a pieza y los bordados flor a flor. La razón humana ha derribado todas las ilusiones, pero se consuela llevando luto por ellas.

"Las costumbres de los estudiantes y de los artistas, esas costumbres tan libres, tan bellas, tan llenas de juventud, se resintieron del cambio universal. Los hombres, al separarse de las mujeres, habían murmurado una palabra que hiere de muerte: el desprecio; y se habían entregado al vino y a las cortesanas. Los estudiantes y los artistas se entregaron también a lo mismo; el amor era tratado como la gloria y la religión; era una ilusión antigua... ... ...

... ...

"Por aquel tiempo, dos poetas, los dos mejores del siglo después de Napoleón, acababan de consagrar su vida a reunir todos los elementos de angustia y de dolor esparcidos por el mundo. Gœthe, el patriarca de una literatura nueva, después de haber pintado en *Werther* la pasión que conduce al suicidio, había trazado en su jamás el mal y el infortunio. Sus escritos empezaron *Fausto* la más sombría figura humana que representó por entonces a pasar de Alemania a Francia.

"Del fondo de su gabinete de estudio, rodeado de

cuadros y estatuas, rico, feliz y tranquilo, miraba venir a nosotros su obra de tinieblas con una sonrisa paternal. Byron le respondió con un grito de dolor que hizo estremecer a Grecia, y suspendió a Manfredo sobre los abismos, como si la nada hubiera sido la solución del horrible enigma en que se envolvía." (1).

... ...

"Cuando las ideas inglesas y alemanas pasaron así sobre nuestras cabezas, sobrevino un disgusto melancólico y silencioso, seguido de una convulsión terrible... Fué como una negación de todas las cosas del cielo y de la tierra, que se puede llamar desencanto, o, si se quiere, *desesperanza;* como si la humanidad, presa de letargo, hubiese sido creída muerta por los que la tomaban el pulso. Como el soldado a quien se preguntó antaño: ¿en qué crees?, y respondió: en mí; así la juventud francesa, oyendo esta pregunta, respondió: en nada.

"Desde entonces, se formaron como dos campos: de una parte, los espíritus exaltados y doloridos, todas las almas expansivas que han menester el infinito, bajaron la cabeza llorando; envolviéronse en ensueños enfermizos, y no se vieron sino frágiles cañas sobre un océano de amargura; de otra parte, los hombres carnales se mantuvieron en pie, inflexibles, en medio de goces positivos, y sólo se cuidaron de contar el dinero que tenían. No hubo sino un sollozo y una carcajada; el uno procedente del alma, la otra del cuerpo.

"He aquí lo que el alma decía:

"¡Cómo ha de ser! La religión se va; las nubes del cielo caen en lluvia, no tenemos ya esperanza, ni nada que aguardar, ni siquiera dos pedacitos de madera en cruz ante los cuales tender las manos... No hay ya ni amor, ni gloria. ¡Qué espesa noche sobre la tierra! Y moriremos cuando luzca el alba.

"He aquí lo que decía el cuerpo:

"El hombre está aquí abajo para servirse de sus sen-

(1) O. c., ps. 3 a 13.

tidos; posee más o menos pedazos de un metal amarillo o blanco, con el que tiene derecho a más o menos estima. Comer, beber y dormir: eso es vivir... el amor es un ejercicio del cuerpo; el único goce intelectual es la vanidad."

"Semejante a la peste asiática exhalada de los vapores del Ganges, la espantosa *desesperanza* marchaba a grandes pasos sobre la tierra. Ya Chateaubriand, príncipe de la poesía, envolviendo al horrible ídolo con su manto de peregrino, le había colocado sobre un altar de mármol, entre perfumes de los incensarios sagrados. Llenos de una fuerza inútil en adelante, los hijos del siglo envaraban sus manos ociosas, y bebían en su copa estéril el brevaje envenenado. Todo se hundía ya cuando los chacales se esparcían por la tierra. Una literatura cadavérica e infecta, que no tenía sino forma, pero una forma horrible, empezó a regar con fétida sangre todos los monstruos de la naturaleza... ... ...
... ...

"Niños de quince años, sentados descuidadamente bajo arbustos en flor, tenían por pasatiempo cosas que hubieran hecho estremecer de horror a los bosquecillos inmóviles de Versalles. La comunión de Cristo, la hostia, ese símbolo eterno del amor celeste, servía para sellar cartas; los niños escupían el pan de Dios... ... ...
... ...

"Cuando antes el opresor decía: *para mí la tierra*, el oprimido respondía: *para mí el cielo*. Ahora, ¿qué responderá?.

"Toda la enfermedad del siglo presente proviene de dos causas: el pueblo que ha pasado por un 93 y un 1814, lleva en el corazón dos heridas. Todo lo que era, ya no es; todo lo que será, no es aún. No busquéis en otro lado el secreto de nuestros males." (1).

(1) O. c., p. 14 a 22.

De aquella generación inquieta, nerviosa y febril, que describe Musset, iban a salir los grandes poetas, capaces de llenar cada uno su siglo en el país donde nació: Heine en Alemania, Leopardi en Italia, Víctor Hugo en Francia, Espronceda en España. ¿Cómo había de buscarse en la literatura ecuanimidad y optimismo?

Además, no eran sólo subjetivismos neuróticos, males imaginarios, los que padecía aquella generación. Es que también habían empeorado las condiciones reales de su vida.

Una de las más firmes columnas del romanticismo francés—la escritora que inmortalizó el pseudónimo de *Jorge Sand*, y que reflejó en su vida y en su literatura tormentosas los achaques de su tiempo—escribía, a propósito de la novela *Obermann*: "Las ambiciones han tomado un carácter de intensidad febril; las almas, sobreexcitadas por inmensos trabajos, han sido súbitamente puestas a prueba por grandes fatigas y angustias lancinantes. Todos los resortes del interés personal, todos los poderes del egoísmo, en tensión y desenvueltos sin freno, han hecho nacer males desconocidos, a los que la psicología no había señalado aún lugar en sus anales".

El daño no fué francés, sino general en Europa, afectando a los más geniales escritores de todos los países, cuyo influjo recíproco en ese punto sería difícil discernir.

Y ese *mal del siglo* se refleja en una galería de personajes representativos que comienza en Saint Preux, Werther y Fausto, y prosigue en los Manfredo, Jacobo Ortis, Obermann, René, Adolfo, Lelia, Jocelyn, Julián Sorel, Rubempré, Rastignac, Olimpio y Rolla; tipos aquejados de muy diversa dolencia, pero que tienen de común el descontento y el desequilibrio de facultades. Algunos de ellos, los más expresivos y literarios, serán objeto de estudio en estas páginas.

Frecuentemente los autores de tales creaciones se acusaban entre sí de plagiarios, viendo usurpaciones donde sólo había naturales coincidencias en el reflejo de un común estado psíquico.

Así lo expresa un escritor español de nuestros días:

"Chateaubriand, en sus *Memorias de Ultratumba,* acusa a lord Byron de haberle tomado su *René* para convertirlo en *Childe Harold.* Y Gœthe, hablando de *Manfredo,* escribía: "Esta tragedia de Manfredo me ha impresionado mucho. Este poeta metafísico se ha apropiado mi *Fausto* para alimentar su hipocondría." Pero Byron no sabía alemán ni había leído el *Fausto*...

"Lo cierto del caso es que los vates del Romanticismo, los pesimistas de estro indómito, sin que se propusieran imitarse los unos a los otros, tenían cierto aire de familia" (1).

3.—Byron y el byronismo.

También Inglaterra, merced al genio sombrío de lord Byron, figura, como Francia, Alemania e Italia, entre los países precursores del *mal del siglo.* Y con fuerza más expansiva acaso; pues el *byronismo* fué—como el *wertherismo,* y aun más que él—una de las enfermedades más corrosivas que conturbaron el espíritu de las juventudes europeas en los albores del siglo XIX.

Jorge Noel Gordon Byron (1788-1834), de noble abolengo inglés, aunque meridional, como su paisano Shakespeare, por sus amores literarios, por sus países predilectos y hasta por sus ímpetus bravíos y torrenciales, es el alma más borrascosa que hasta él habían conocido las letras.

Hijo de padres ilustres, llevados a la degradación, la miseria y el borde mismo del patíbulo por crímenes y locuras sin cuento; inteligente y generoso, pero colérico y mudable; hermoso de rostro, pero deforme de una pierna; mal educado, vehemente y arrollador en sus pasiones; mimado durante algún tiempo por la alta sociedad

(1) Cortón, *Espronceda,* p. 117.

inglesa, y arrojado de ella después violentamente, a causa de sus escándalos, por la hipócrita pudibundez británica de su tiempo; vilipendiado y zaherido hasta por la prensa y el teatro, tuvo que abandonar su patria, a la que sólo volvió su cadáver.

La expatriación le sugirió su dolorido

ADIOS A INGLATERRA

¡Oh, patria de mis padres, patria mía,
célebre por tu noble bizarría,
grande por tu arrogancia y tu valor!
Abandonado y triste ya me alejo,
y los placeres y esperanzas dejo
que tu suelo en un tiempo me brindó.
¡Adiós, de libertad madre querida!
Tanto el dolor envenenó mi vida,
que hasta la libertad ya me cansó.
¡Cálmate, corazón! A dura ausencia
el destino implacable te sentencia
y sus fallos aprueba la razón.
.. ..
.. ..
¿Dónde podrá librarse el alma mía
del dolor que la acosa noche y día,
del recuerdo que siempre vivo está?
¡Nunca! Un dolor como el dolor que siento
no puede mitigarse ni un momento
al influjo de un bálsamo falaz. (1).

Byron recorrió países, perseguido siempre por su íntimo desasosiego, y al fin detuvo en Venecia sus correrías, entregándose al alcohol y a la crápula, y dejándose

(1) Traducción de César Couto. Véase el volumen I de la *Antología de líricos ingleses y americanos.* Colección y colaboración de Miguel Sánchez Pesquera. De la "Biblioteca Clásica", tomo 244, pág. 201-2.

arrastrar por los ardores de una violenta pasión amorosa. Allí ~~com~~ compuso sus famosos poemas, popularizados pronto en todas partes.

La revolución nacionalista que llevó al pueblo griego, desde 1821 a 1830, a luchar heroicamente contra el opresor dominio turco, inflamó el entusiasmo de Byron, como el de toda la juventud liberal de su tiempo, convirtiéndole en cantor, propagandista y actor esforzado en aquella cruzada generosa.

Enfermo y gastado por sus excesos, marchó a Grecia, combatió bizarramente por su emancipación, y murió en aquella tierra sagrada de la libertad y del arte, redimiendo con la grandeza de su fin los errores de su vida relajada.

Byron, aislado en el movimiento literario de su país, como un monolito en el desierto, es uno de los más grandes precursores del Romanticismo, en su aguda nota doliente de tristeza misantrópica.

El gran historiador de la Literatura inglesa, Hipólito Taine, hace observar que, si es patrimonio de los genios el descubrir alguna provincia inexplorada de la Naturaleza humana, "Byron ha encontrado la suya, que es la de los sentimientos tiernos y tristes; es un páramo lleno de ruinas, pero allí está él como en su patria, y está solo" (1). En Byron, como dice Poitou, se resumen en el escepticismo de Fausto y la ironía de Voltaire, los desalientos de Werther y las vagas melancolías de René (2); pero puede añadirse que hay además notas de orgullo, rebelión y satanismo, desconocidas hasta entonces.

Los héroes de su fantasía, *D. Juan, Manfredo, Childe-Harold, Lara, Caín*, no son sino proyecciones de su alma conturbada. Sobre todo, aquel *Manfredo*, desencantado de la ciencia y del mundo, como el Doctor Fausto, rebelde

---

(1) *Historia de la Literatura inglesa*, versión castellana, t. IV, p. 283.
(2) *Du roman et du theatre contemporains et de leur influence sur les mœurs.*

a todo lo humano y lo divino, corroído a la vez por las torturas del amor muerto, el remordimiento homicida y la obsesión del vacío, vagando solitario por los Alpes, ansiando inútilmente la muerte, y condenado, según sus palabras, a ser "el propio sepulcro de su alma", es una concepción de negra y pavorosa grandeza.

Taine señala esa uniformidad del alma de Byron, al través de los más varios hijos de su imaginación: Hugo, Parisina, los Foscari, el Giacour, el Corsario. Siempre su protagonista es el hombre colocado en el trance más angustioso, en frente del naufragio, de la tortura, de la muerte; de su propia muerte dolorosa y prolongada, de la muerte amarga de los seres más queridos, con el remordimiento por compañía, entre las lúgubres perspectivas de la eternidad amenazadora, sin otro sostén que la energía y el orgullo endurecido" (1).

Y Macaulay, el mejor biógrafo y crítico acaso del gran poeta, trazó un bosquejo de sus pesares literarios, que, por lo magistral, no desisto de reproducir en parte, aun pecando de prolijo. "Byron—dice—no supo pintar más que un hombre y una mujer: es un hombre altivo, desigual de carácter, cínico, llena el alma de amargura, la mirada provocadora, despreciador de la humanidad, implacable en su sed de venganza, y, sin embargo, capaz de amar fuerte y profundamente; y una mujer dulce y tierna, amorosa de prodigar y de recibir caricias, pero capaz de transformarse en una fiera desde el momento en que sus pasiones se agiten y revuelvan." (2) ... ...
. ...

"El autor era principio, medio y fin de su poesía, héroe de todas sus relaciones, y principal objeto de todos sus cuadros. Por tal manera Harold, Manfredo, Lara y una multitud de personajes, no eran a los ojos del público sino otros tantos Byron, apenas ocultos tras pseudónimos más o menos transparentes (3).

---

(1) O. y t. c., p. 285.
(2) *Estudios literarios*. "Biblioteca Clásica", t. XI, p. 170.
(3) Idem., id., p. 174.

"Ningún escritor tuvo nunca a su disposición tan grande cosecha de menosprecio, de elocuencia, de misantropía y de desesperación como Byron; su caudal era inagotable, y ni el arte podía ser eficaz a dulcificar, ni tampoco las derivaciones a disminuir, la impetuosa corriente de sus ondas siempre amargas. Nunca se vió en la monotonía variedad semejante a la que él desplegó, pues desde la carcajada del loco hasta el lamento más dolorido, pulsó todas las notas de la angustia humana: los meses sucedían a los meses y los años, a los años, y Byron proseguía repitiendo siempre que la desgracia, el dolor, la desventura, son la herencia común de los mortales; que la desventura y el dolor supremos son el patrimonio de los seres superiores; y que todos los afanes, todos los anhelos, todos los deseos que nos agitan y conmueven y oprimen, nos arrastran igualmente al término de todo, que es el dolor; al dolor del despecho, si no se satisfacen; al de la caridad, si quedan satisfechos. Sus héroes son hombres que han llegado por caminos diferentes a la misma desesperación, hastiados de la vida, en guerra con la sociedad; que no tienen más apoyo ni más amparo de sus angustias que el orgullo, invencible, inmenso, comparable sólo al de Prometeo encadenado en la roca, o al de Satanás en las hogueras infernales; que pueden reprimir y domar sus torturas con la fuerza de su voluntad, y que hasta el fin desafian bravamente a cielo y tierra. Byron se presentó siempre a los ojos del mundo, como un hombre de la misma familia de sus creaciones favoritas; como un hombre cuyo corazón estaba seco, que había perdido para siempre la facultad de ser feliz, pero cuya energía incontrastable osaba mirar frente a frente, con rostro sereno, cuanto pudiera sobrevenirle de más temeroso en esta vida o en lo porvenir" (1).

Y no bastan para explicar tan desolada amargura sus desgracias reales—buscadas en su mayoría por él, y contrapesadas por los muchos dones que le deparó la fortuna—. Es, como dice Brunetière, que había querido gozar de un golpe la vida. Es que, al nacer, llevaba ya en sí la inquietud y la fatiga que iban a dar pauta a su siglo.

(1) Idem., íd., ps. 175 a 176.

No cabe negar que mucho de ese dolor del poeta fuese exacto y sincero. "Me despierto siempre—escribía él en Italia— en un verdadero acceso de desesperación y de hastío por todas las cosas, aun por las que me agradaban la víspera". Y análogas quejas abundan en el curso de sus confesiones personales (1).

Pero es también evidente que él se deleitaba en ennegrecer sus penas aún, espoleado por el éxito de sus siniestros cantos, inventando truculencias teatrales, macabras y efectistas, como la de beber vino durante sus festines en una calavera humana, a la cual dedicó esta lúgubre poesía:

VERSOS ESCRITOS EN UNA CALAVERA QUE FORMABA UNA COPA

No te espantes; no creas que mi mente
se ha extinguido; en mí ves que aún vida existe;
mas mi cráneo, distinto a otro viviente,
lo que ofrece de sí jamás es triste.

... ...
... ...

Mejor es contener brillante vino
que ser morada de gusanos viles;
mejor guardar este licor divino
que en sucio fango alimentar reptiles.

... ...

Bebe, por tanto. Cuando tú y los tuyos,
cual yo, desciendan al sepulcro yertos,
te substraerá de los enigmas suyos
quizá otra raza, y brindará a los muertos.
¿Por qué no? Si en la vida, que es tan breve,
nuestras cabezas dan tan malas cosas,
limpias de polvo y de gusano aleve,
esta suerte tendrán: ser provechosas. (2).

(1) Taine, o. y t. c., ps. 264 y 270.
(2) Traducción de Antonio Ledesma. Véase *Antología de líricos ingleses y americanos*, ps. 162-3.

El poeta compendia las tribulaciones de sus postrimerías en

EL ULTIMO CANTO DE GRECIA

... ...

Ya se acerca al ocaso mi existencia;
ya las flores y frutos del amor
no me embriagan con su grata esencia:
el cansancio, el dolor, la indiferencia,
mi patrimonio son.
Como isla volcánica desierta,
que otro fuego no enciende, mi alma está;
su llama, antes voraz, hoy casi muerta,
apenas brillo da, cual luz incierta
de antorcha funeral (1).

La popularidad de Byron entre los jóvenes fué inmensa. Buscaban éstos sus retratos, coleccionaban sus reliquias, sabían de memoria sus versos, le imitaban sus gestos y ademanes, hasta su fruncimiento de cejas y su contracción del labio superior.

"Durante algunos años — escribe Macaulay —, la prensa de la Minerva no publicó una sola novela que no tuviera por héroe un personaje misterioso y sin ventura, a la manera de Lara; y no es posible formarse idea de la cantidad de estudiantes de leyes y de medicina que se tornaron sombríos, melancólicos, tristes, desdichados, en quienes la lozanía del corazón se marchitó, cuyas pasiones quedaron reducidas a ceniza, y cuyos dolores eran tales, tan íntimos y tan profundos, que ni las lágrimas podían consolarlos (2)."

Aquellos mancebos afectadamente disolutos, hicieron un *panache* de su perversión, que muchas veces era un mero tópico literario, tomando por divisa *odiar al prójimo y desear la mujer ajena.*

(1) Traducción de César Couto. *Antología* citada. p. 213.
(2) Macaulay, o. c., ps. 179-80.

En Byron y el byronismo vemos ya casi completas las cuerdas de la tétrica lira contemporánea: impiedad, tedio, fatiga, sensibilidad exaltada, orgullo, misantropía, sentido melancólico del paisaje, amargura, pesimismo, disgusto de la vida, pasiones borrascosas, obsesión fúnebre, culto al mal y al horror, predilección por los tipos sombríos de alma desolada.

Y todo eso, impuesto por una moda malsana, de *dandysmo* literario, se extendió a todos los países, y tuvo, sobre todo en Francia, una larga pléyade de imitadores o coincidentes.

"Pero lo de los imitadores fué mucho peor — escribe Eugenio Poitou (1) —, como siempre ocurre. Al faltar a la vez el genio y la sinceridad, tuvimos una especie de larga parodia de *Giaour,* del *Corsario* y de *Childe-Harold.* Vimos nacer toda una generación de soñadores melancólicos, de bardos llorones, de héroes funestos y marcados en la frente por el sello de la fatalidad. Se repitieron en todos los tonos los monólogos de Hamlet. Se adoptó el disfraz de la desesperación, del amargo desdén y del orgullo satánico, como se viste con un manto de teatro. Entonces la lengua fué invadida por el jardín byroniano. Entonces se oyó por todas partes, en la literatura, resonar como un concierto de blasfemias y maldiciones, confusión de ideas incoherentes; absurda mezcla de aspiraciones religiosas y de escepticismo aparatoso, de espiritualismo vago y de materialismo brutal.

"Por ficticia que fuese en el fondo esa literatura, por antipática que sea naturalmente al espíritu francés esa poesía sombría y nebulosa, no dejó de ejercer acción considerable sobre toda una generación. Es propio de las enfermedades imaginarias ser eminentemente contagiosas; y, por extraña que aquélla fuese, causó increíbles progresos en los espíritus. Su efecto inmediato fué desenvolver, bajo el nombre de poesía íntima, de melancolía o contemplación, ese gusto malsano del ensueño, que, a la larga, enerva el pensamiento, adormece la voluntad, y, a fuerza de poner fantasmas en el sitio de la realidad, conduce al olvido del deber y al disgusto de la vida."

(1) O. c., 2.ª parte, I. *Melancolía, Disgusto de la vida.*

4.—Las narraciones subjetivas.

Chateaubriand

En pos de Rousseau, y coincidiendo más o menos de cerca con Byron, surge una pléyade de escritores franceses que, en relatos novelescos de cierto sabor autobiográfico, hacen lo que pudiéramos llamar profesión de fe melancólica.

Es el primero, cronológica y literariamente, el vizconde de Chateaubriand (1772-1848), el primero también de los grandes románticos caracterizados, jefe y guía de un numeroso grupo.

Hidalgo bretón de rancio abolengo, legitimista y católico, que pasó su niñez entre paisajes tristes de la costa norte francesa, y amamantó su espíritu con los sombríos relatos de Juan Jacobo, padeció desde su edad más tierna el tedio y el disgusto de la vida, que le empujaron al cabo a una tentativa de suicidio.

Directamente, y sin velos, en sus *Memorias de ultratumba,* o por medio de sus personajes favoritos, los *Chactas* y los *Renés,* complácese en hacer declaraciones desoladas, las cuales no hubiese desdeñado Byron: "*que se había hastiado de todo desde el vientre de su madre;* que le fatigaban por igual la gloria y el genio, el trabajo y la ociosidad, la prosperidad y el infortunio, la naturaleza y la sociedad; que la idea del *no ser* le llenaba el corazón de extraño júbilo, y que su mayor felicidad, en el seno del amor, era pensar en la destrucción propia y aun en la de todo lo creado (1)". En todo esto, como en las estridencias del gran poeta inglés, hay no poca retórica, pero tampoco escasa realidad.

(1) Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, t. V, p. 185.

La inquietud espiritual del vizconde, llevóle a América, que, con sus perspectivas tropicales, desarrolló en él el genio descriptivo; y a su regreso a Europa, la muerte de su madre y de su hermana, hiriéndole en lo más hondo del corazón, promovieron en él la crisis que había de tornarle a la fe de la niñez, haciéndole paladín y restaurador del catolicismo en las letras, como reacción contra el laicismo revolucionario.

Producto de aquella expatriación, son dos novelas exóticas: *Atala* y *René,* que pintan la ruda vida en las antiguas colonias francesas de la América del Norte, en pleno salvajismo, y entre una naturaleza bravía.

Atala es la triste historia de una joven, cuya madre, por salvar su vida en una enfermedad, ofreció al cielo la virginidad de su hija, y exigió a ésta, en el lecho de muerte, el juramento de conservarla. *Atala,* romántica y apasionada, ama después a un hombre, y como el fatal juramento la impide ser suya, se suicida.

Pero más característico ejemplar de la tristeza de su autor y su tiempo, es *René,* que se publicó primero en 1802, inserto en el vasto poema en prosa *El genio del Cristianismo,* y al cual consideraba Menéndez Pelayo como "la quinta esencia de los tósigos morales más homicidas (1)".

René es la historia de un joven melancólico, que inútilmente viaja por mitigar su tedio, y ni en la soledad salvaje del bosque americano, ni en el tráfago de las grandes ciudades europeas, halla sosiego de espíritu. Sólo le sostiene el cariño de su hermana Amelia. Ella le huye, y profesa en un convento. En el acto de tomar el velo, le confiesa que lo hace por sustraerse a la pasión criminal que le arrastra hacia él. Esto es la losa que cierra el corazón de René a toda alegría. Sólo la muerte puede calmar su mal, y no tarda en hallarla, interviniendo en la

(1) O. y t. c., p. 183.

lucha que sostienen los francese contra los indios de Luisiana.

El mejor crítico de Chateaubriand (1), analizando el alma de *René*, encuentra en ella tres rasgos fundamentales: el hastío imperecedero, el deseo agudo e insaciado, y la orgullosa exaltación del honor. René sufre el mal que mató a Werther, esa *extraña enfermedad de la imaginación*, como dijo Mme. Stael (2), en que la sensibilidad exaltada, a expensas de la voluntad y de la razón, produjo estragos no menos graves y contagiosos que la peor dolencia física.

Cualquiera de sus lóbregas confidencias lo revela así: "¡Ay de mí! — dice —. ¡Yo estaba solo, solo sobre la tierra! Una secreta languidez se apoderaba de mi cuerpo, y se renovaba con más fuerza aquel disgusto de la vida, que había sentido desde mi infancia. Mi corazón no tardó en dejar de proveer de nuevos alimentos a mi inteligencia, y sólo un profundo sentimiento de tedio era para mí la señal de que existía.

"Luché por algún tiempo contra mi mal, pero con indiferencia, y sin tener la firme resolución de vencerlo. No pudiendo, por último, hallar remedio a aquella extraña herida de mi corazón, que en ninguna parte existía y estaba en todos los sitios, determiné quitarme la vida."

Y más adelante, cuando ni este recurso le resta ya, añade: "Mi pesar había llegado a ser una ocupación, que llenaba todos mis momentos: así estaba mi corazón tan connaturalizado con la melancolía y la miseria (3)."

Un tropel de personajes literarios siguió las huellas de este melancólico. Chateaubriand—como dice Pellisier—había inoculado el mal de René a toda la poesía moderna (4).

(1) Saint-Beuve, *Chateaubriand et son groupe litteraire.*
(2) *De l'Allemagne*, 2.ª parte, cap. XXVIII.
(3) Fragmentos de *René.*
(4) Pelliser, *Le pessimisme dans la Litterature contemporaine.* V. *Essais de Litterature contemporaine*, p. 3.

Senancour

Esteban de Senancour (1770—1846) era lo que llamaríamos hoy un neurasténico. Sufría a la vez debilidad orgánica incurable, sensibilidad exquisita y conciencia clara de su inferioridad. Niño de seriedad precoz, ensombrecido por una educación austera, aprendiz de clérigo; a quien arrojó del seminario la falta de vocación y de fe, fué siempre un retraído, un triste y un solitario. A los 20 años se fugó a Suiza, adquiriendo allí la honda emoción de la Naturaleza, como Rousseau y Chateaubriand, y queriendo buscar en ella sentidos y claves ignorados, que le entroncan no sólo con los románticos, sino con los modernos simbolistas (1). Sintió y expresó, sobre todo, la grandeza y la opresión de las montañas. En aquel viaje, y durante una poética noche de luna, tuvo allí una aparición que fué *su Apocalipsis*, como dice Pourtalés. Senancour expresa así su trascendencia: "Todos los anhelos y fastidios profundos que pueda contener un corazón mortal, los sentí y experimenté en aquella noche memorable". "Había inventado la religión de la melancolía—añade aquel crítico.—Y además, toda clase de matices en la melancolía, que iban a añadir un tono menor a la lira francesa (2)." Y es exacto. Si Chateaubriand y sus continuadores fueron melancólicos circunstancialmente y con más o menos *pose*, sólo Senancour lo fué siempre, de modo substancial y absolutamente sincero, y sin ser otra cosa jamás.

Jamás conoció las alegrías del vivir. Un matrimonio equivocado y un amor imposible, sólo sirvieron para acibarar su mal. La impiedad y el escepticismo, propios del siglo en que nació, no tenían el contrapeso de ideales hu-

(1) Guy de Pourtalés, *Etique et esthétique de Senancour.* (*Mercure de France*, 1.º de Marzo de 1921).
(2) Pourtalés, o. c.

manos, a que su espíritu enfermo pudiera asirse. Fué la suya una existencia entera de duda y de inquietud. Viendo en Dios el ordenador del mal y del sufrimiento, casi llega a odiarle, como "fantasma lúgubre exhalado de las miserias humanas". Y se refugia en un vago panteísmo. "Los paisajes lunares, las sonoridades alpestres, los ponientes purpúreos reflejados en aguas inmóviles, monótonos arbustos; tales son los temas de las sinfonías que inspiraba na ese poeta para encantar su mal. Y sobre esos fondos melancólicos, bordó hasta el infinito variaciones que los más fugitivos temas, el canto de un pájaro, el ruído de una hoja, el *cri-cri* de un grillo, bastaban a hacer nacer (1)".

Senancour, en plena juventud, es un exhombre; pero su impotencia para la acción, para la sociedad y para la vida, le recluyen dentro de sí, en tedio inextinguible, que sólo acabará con su existencia. Sin embargo, no desespera, como otros, y hay en él una levadura de resignación y renunciamiento.

Senancour — escribe Menéndez Pelayo — es "hijo de Rousseau y hermano de *René*, aunque con variantes notables y fisonomía propia: pesimista glacial, pero resignado con cierta nobleza estoica; mezcla rara de ateo y de teósofo; y, sobre todo, admirable paisajista. Si en la melancolía de Chateaubriand hay un fondo epicúreo, en la de Senancour hay un fondo budhista (2)."

Las creaciones literarias de éste no son sino ecos de su espíritu oprimido. Así *Rêveries* (1799), *Obermann* (1804), su obra maestra, que no es sino el propio Senancour expresando las tribulaciones de su alma; e *Isabel*, que es un Obermann femenino, aunque de menos relieve.

Obermann, en todas las páginas de la obra de este nombre, expresa el malestar inmenso que le consume: "¿Por qué la tierra—dice—causa así desencanto a mis ojos? No

(1) Idem., íd.
(2) *Historia de las ideas estéticas*, t. V, p. 220.

conozco la saciedad. Por todas partes hallo el vacío... Los largos tedios de mis primeros años, han destruído, al parecer, la seducción... El aburrimiento me abruma, el desagrado me aterra". Y, como René, para huir de la insipidez de la vida, del *irremediable tedio*, piensa en darse la muerte: "¿Qué hacer de la vida, cuando se es indiferente a todo lo que encierra?" (1).

El mismo describe su mal: "Vasta conciencia de una naturaleza por todas partes abrumadora e impenetrable, pasión universal... voluptuoso abandono". Obermann—escribe Scherer—no puede resolverse a vivir en vano, se subleva contra un orden de cosas que le impone la vanidad, y sale maltrecho de esa lucha contra quien es más fuerte que él. Obermann es la vida sin objeto, el tedio sin causa, el desaliento sin remedio. "Otros son más desgraciados—dice—, pero ignoro si hubo jamás un hombre menos feliz" (2).

"El lugar de Senancour entre los grandes melancólicos, es un lugar aparte; sus tristezas tienen un alcance que falta a las de los otros. El interés de un dolor no está en la intensidad de ese dolor, sino en los pensamientos donde toma su origen. Obermann, a primera vista, es un Juan Jacobo sin acritud, un corazón sencillo y sensible, un hombre que ama apasionadamente la naturaleza, y que se halla en desacuerdo fundamental con la sociedad. No encuentra su lugar en el mundo, y se asombra de ello ingenuamente, pues no abriga sino intenciones rectas e inclinaciones benéficas. Pero teme a los convencionalismos, y todo es convencionalismo en la vida social; se queja de no triunfar, y se sustrae previamente a las condiciones del éxito; está celoso de su libertad, enamorado de la soledad, y no ha comprendido que la civilización se compone íntegra de límites puestos a sus gustos de

(1) *Obermann. Lettres publiés*, par M... Senancour.
(2) *Henri Frédéric Amiel, Fragments d'un journal intime, precedés d'une étude...*

refractario. De ahí ua sorda misantropía. En todo eso, lo repito, Obermann recuerda a Rousseau y procede de él. Sin embargo, es algo más. Con la inquietud tiene el desencanto. Sin conocer la saciedad, halla por doquier el vacío (1)".

Senancour no tuvo propiamente discípulos; pero sí admiradores fervorosos, que se dejaron impregnar por el encanto quietista y ensoñador de sus imprecaciones desoladas. El poeta inglés Matew Arnold, le cantó en sus versos, como "maestro tristísimo que supo escudriñar el enigma inextricable y desesperado de nuestro tiempo". Escritores importantes, como Jorge Sand y Saint-Beuve, recibieron su influjo.

Benjamín Constant

Benjamín Constant (1767-1830), suizo de Lausana, pertenecía a una familia de furibundos calvinistas franceses, refugiados en aquel país. Niño precoz y joven tímido y triste, tuvo desde la infancia a la ancianidad una obsesión por el amor, que sintió frenéticamente, pero con volubilidad y desasosiego, no hallando en él sino inquietud y dolor.

Sus aventuras y experiencias amorosas hiciéronle más popular que sus libros. Por una de ellas, y en un momento de efusión lírica, Constant, que no era literato de oficio, y cultivaba, por el contrario, los graves estudios de filosofía, ciencias y alta política, produjo la obra que le ha inmortalizado, la célebre novela *Adolfo,* que es una variante de *Werther, René* y *Obermann,* aunque de gran fuerza artística y personal.

Adolfo, como tantas otras obras maestras, nació de un desengaño amoroso, y es eco doliente de la vida de su autor. Cortejaba éste con fines honestos a la célebre

(1) Edmond Scherer, o. c.

Mme. de Stael, su maestra en las letras, y, despechado por su repulsa, se unió en matrimonio y sin verdadero cariño a una dama alemana, a quien amargó con sus desvíos, empujándola a una tentativa de suicidio. En otro hombre, el suceso no hubiera tenido transcendencia literaria; en él, tocado del *mal del siglo,* produjo una de las obras más características de esa dolencia.

Adolfo, escrito en 1814 y publicado dos años después, es una amarga elegía, un caso de pasión morbosa: "He querido, dice en el prefacio el autor, pintar el mal que hacen padecer las pasiones aún a los corazones más áridos, los sufrimientos que causan, y la ilusión que les lleva a creerse más ligeros o más corrompidos que son" (1).

Adolfo, joven de 22 años, hijo de un ministro alemán, enamora hasta el delirio a una mujer, y se adueña de su voluntad, haciéndola seguirle y abandonar al hombre a quien debe su posición. Deja, por aquel amor, padre, hijos, fortuna y tranquilidad. Es arrojada de la población que habita, y execrada. Adolfo, al fin, se hastía de ella y la abandona, haciéndola sufrir cruel calvario, en el que la infeliz sucumbe llena de dolor. En su postrer momento, recibe la visita de su tornadizo seductor, y le sonríe sin el menor reproche. "He querido—dice—lo imposible. El amor era toda mi vida. No podía ser la tuya." Adolfo, misántropo y egoísta, conoce entonces que perdió el único afecto desinteresado.

El protagonista, seco de corazón, yerto por el análisis impotente para el sentimiento, y en cuyas manos se deshojan las flores más puras, personifica los tormentos de la irresolución y la inconstancia en un espíritu sentimental, pero hastiado, que anhela y comprende la cordialidad. Esa inconstancia triste—dice un historiador literario de nuestros días—aparece acaso con él por vez primera en la literatura universal (2).

(1) *Adolphe, anecdote trouvé dans les papiers d'un inconnu.*

(2) Pierre Laserre, *Le romantisme français. Essai sur la revolution dans les sentiments et dans les idées au XIX siècle.* 2.ª edic., París, 1908, p. 104.

Adolfo—escribe la Condesa de Pardo Bazán—fué de esas obras afortunadas, en que una generación ve su retrato fiel y exclama: "Así sufría yo, así sentía, pero no sabía expresarlo" (1).

Narradores románticos secudarios: Saint-Beuve, Nodier, Guerin, Fromentin.

Carlos Agustín Saint-Beuve (1804-1869), el gran crítico del Romanticismo, dió circunstancialmente, en su juventud, tributo a la literatura sombría de su tiempo, con el libro *Voluptuosidad*, poco conocido y de escasa influencia en su tiempo. Es una variante de las narraciones que la sensibilidad enfermiza y el ensueño ardiente y vago, dictaron a la primera generación del siglo XIX.

"El autor—dice Poitou—ha visto bien que ésa era una de las enfermedades de nuestra época; ha tenido incluso la pretensión de describirla para buscarla remedio; pero, por un achaque común a casi todos los escritores de aquella generación, se complace tanto en el mal que analiza, que, en vez de curarle, le envenena, y su libro, lejos de preservar de él, resulta hecho para esparcirle." (2).

También Saint-Beuve, aunque débil poeta lírico, publicó sentidísimos versos bajo el pseudónimo de *Joseph Delorme*, joven médico muerto de tisis, se adelantó a Dumas (hijo) en poner de moda literaria esta enfermedad, y preludió el género que luego se llamó *poesía intimista*.

Sus versos de Joseph Delorme y sus *Consolaciones*, compuestas hacia 1830, y que inspiraron a Lamartine su *Jocelyn*, adolecen, como escribe Brunetière, de haber cultivado el autor, "con solicitud demasiado paternal", "la flor de la extravagancia (3)". Tanto ellos como *Los Rayos amarillos*, *La Velada*, *La cita*, *Rosa*, etc., son poesías malsanas y tristes, donde Saint-Beuve se solaza en el análisis y la expresión de sentimientos enfermizos. Llega a describir la voluptuosidad de suicidarse, sumergiéndose lentamente en el agua.

(1) *El Romanticisco*, p. 211.
(2) *Du roman et du théatre contemporains*, etc.
(3) *L'evolution de la poesie lyrique en France au dix neuvieme siècle*, 6.ª *leçon. L'œuvre poetique de Saint-Beuve.*

En estas obras de creación original, como él confiesa gráficamente, "exhibió su úlcera", que era la úlcera de toda su generación.

* * *

Carlos Nodier (1780-1844), también escritor de segunda fila, fué, en los comienzos de su carrera literaria—como dice Menéndez y Pelayo—"un *wertheriano* furibundo, un visionario lúgubre, en quien las propias desdichas y el espectáculo de la Revolución francesa habían desarrollado con suma intensidad (hasta tocar en los lindes de la locura) el sentimiento melancólico y la exaltación imaginativa (1)."

De este tipo son las obras de su juventud *El Pintor de Salzburgo* (1803), las *Meditaciones del claustro*, los *Ensayos de un joven bardo* (1804), *Los Tristes o Misceláneas sacadas de los apuntes de un suicida*. Pero esta crisis fué en Nodier un simple sarampión juvenil, que pasó pronto, dejando su lugar a partos de ingenio más ecuánimes y alegres.

* * *

No sería justo omitir, entre los soñadores melancólicos de la época romántica francesa, el nombre, poco conocido, de Mauricio de Guerin (1810-1839), aunque su prestigio literario no llegue al de los escritores de primera magnitud. Basten, para comprender su significación, las palabras que le dedica Edmundo Scherer:

"El Diario y las cartas de Mauricio de Guerin pro-

(1) O. c., t. V, p. 225.

ceden de Rousseau, pero con algo más, con el peso de un mundo que ha vivido mucho desde entonces, partiendo de un mundo más desencantado. Se hallan allí, con las aspiraciones, los desfallecimientos y los abatimientos ordinarios de la juventud, esa falta de energía, esa indigencia interior, esa fatiga de vivir, que caracterizaban a la generación del escritor. La comunión apasionada con la Naturaleza, que tanto lugar ocupa en la melancolía de Mauricio, es igualmente un rasgo de familia entre los contemporáneos de Chateaubriand y de Lamartine" (1).

* * *

El pintor Eugenio Fromentin (1820-1876), discípulo de Jorge Sand en Literatura, publicó en 1862 la novela idealista y autobiográfica *Domingo,* que recuerda el *Adolfo,* por presentar al desnudo un alma delicada, que sufre cuitas de amores y turbaciones de conciencia, y por el sello amargo de ingenua melancolía impreso a la narración. Pinta la pasión desgraciada de Domingo y Mme de Nievres, llena de luchas y remordimientos crueles, que lleva a los amantes al borde del adulterio, y se resuelve bruscamente con la huída de él, sepultándose en el campo y aceptando la coyunda de un matrimonio de razón.

Domingo tuvo apasionados devotos. Es un libro triste, que marca una época.

Muchos más pudieran citarse entre los que siguieron la senda abierta por Rousseau, Gœthe, Byron, Chateaubriand y Senancour.

---

(1) *Henri Frédéric Amiel, etc.,* p. XXXII

Amiel

No es posible cerrar el ciclo de las narraciones subjetivas románticas, sin mencionar el nombre de Enrique Federico Amiel (1821-1881), el cual, aunque algo posterior al grupo de los grandes melancólicos que asistieron a la muerte del siglo XVIII y al nacimiento del XIX, tiene con ellos una estrechísima vinculación espiritual.

Amiel, suizo como Rousseau y Benjamin Constant, huérfano prematuramente, aislado en el colegio entre camaradas frívolos y burlones, sintió desde niño una tristeza que había de acompañarle al sepulcro, y vivió siempre solitario y concentrado en sí. Como desahogo de su alma, escribió durante más de 30 años un Diario personal, donde apuntó recuerdos y reflexiones, y dejó soliloquios que recuerdan los de *Obermann* y Mauricio de Guerin.

El *Diario,* sin disfrazar las meditaciones del autor bajo ropaje novelesco alguno, es la obra maestra de un hondo pensador, que contempla el mundo melancólicamente y desde mucha altura, y experimenta a la vez inquietud y unción religiosa ante los misterios de la existencia, sintiéndolos con dolorosa intensidad, que aventaja a todos sus precursores, en opinión de su crítico y prologuista Scherer. "Su filosofía especulativa—dice éste (1)—es de muy diversa manera amplia; su psicología mórbida, de otro modo curiosa; su perplejidad moral, de otro modo patética. Amiel sería indefinible, si no se hubiera definido a sí propio. Lo ha hecho, y con tanta exactitud como finura, cuando ha dicho en su Diario que la extrema objetividad del pensamiento se unía en él a la extrema subjetividad del sentimiento. Y añade que, teniendo los dos límites del ser, sólo le falta "el medio, el de la vida real, que conquista la voluntad"... En Amiel, muéstrase "el

---

(1) *Henri Frédéric Amiel.* Prólogo.

alma presa de las delicadezas enfermizas, y víctima de esa doble nobleza de la inteligencia y de los sentimientos, luchando en vano contra las condiciones de la acción." (1).

Contaba Amiel que se sentía a veces abstraído, como si no fuera él mismo, y le parecía ser otra persona, y hasta un animal, una planta o un astro. El ansia de totalidad, la aspiración al infinito, la sed de lo absoluto, hacen de él un mártir del ideal. Su debilidad física, su timidez enfermiza, su delicadeza extremada, aumentan su capacidad para el sufrimiento. Como S. Agustín, *amabat amare;* pero no halló su ideal, y no pudo gozar en la forma corpórea de una mujer.

El dolor era su eterno compañero, y a veces llegaba a mirarle con la simpatía que da la convivencia. Así, dice: "Sin el dolor, que es el bramante de esta intrépida cometa, el hombre se elevaría muy pronto a gran altura, y los más notables serían perdidos para la especie, como los globos, que, sin la acción de la gravedad, no volverían del empíreo (2)". Y en otro lugar: "...Me siento vulnerable por todos lados, y por todos accesible al dolor; y estoy inmóvil, como un niño temeroso a quien se ha dejado en el laboratorio de su padre, y que no se atreve a tocar nada por miedo a los resortes, a las explosiones y a las catástrofes..." (3).

"Experimento—contaba el pobre filósofo— una especie de terror sagrado, y no ya sólo por mí, sino por mi especie, por todo lo que es mortal. Siento, como Budha, girar la Gran Rueda, la Rueda de la ilusión universal, y en este estupor mudo hay una verdadera angustia." Y añade Scherer: "Amiel quería, hubiera querido querer, y la voluntad le faltaba". Hace de su debilidad un franco y doloroso análisis. No acusa de su desgracia sino a sí mismo, a la naturaleza y a la vida, la cual es para él "un

(1) *Scherer,* o. c. *Prólogo,* p. XXXVI.
(2) Amiel, *Diario íntimo,* 8 de Noviembre de 1852.
(3) Idem, 27 de Julio de 1855.

calvario que no se sube sino martirizándose las rodillas, una *vía dolorosa.*" Y observa que la "rápida e inexorable expansión de la vida universal, que cubre, sobrepasa y traga a los seres particulares, que borra nuestra existencia y anula nuestro recuerdo, es de una melancolía abrumadora".

5. — El apogeo romántico en la lírica francesa.

Lamartine

El apogeo del Romanticismo representa una acentuación de la tristeza literaria. Todos sus grandes líricos se hallan tocados del mal de su tiempo.

Alfonso de Lamartine (1790-1869), no es un desesperado, un rebelde, un misántropo, un pesimista, como los héroes de Gœthe, Byron o Chateubriand; pero sí un lánguido y quejumbroso poeta elegíaco; el primero que supo dar forma lírica, musical y melodiosa, al mundo de confusos anhelos, idealismos vagos, tiernas melancolías y solitarios dolores, que llenaba ya las almas delicadas, como hace observar Menéndez y Pelayo (1).

Su musa cristiana y resignada, blanda y apacible, casta y sencilla, fué inspirada por el dolor y el misticismo, y expresó arrobamientos inefables, nostalgias sentidísimas, ante los temas eternos: Dios, la Naturaleza, el Amor; dando una repercusión universal a sus íntimos y melancólicos estados de alma. El *lago* poético y ensoñador, la pálida claridad de la luna, la remembranza dulce de la noche estival, perfumada por amoroso deliquio; el recuerdo de la amada muerta; los consuelos dulces, pero tristes, de la fe, para cerrar heridas que abrieron las pasiones

(1) *Historia de las ideas estéticas,* t. V, p. 311.

humanas: tales fueron los predilectos motivos de sus *Meditaciones* y *Harmonías*.

Más desgarrador, pero no menos dulcemente triste, es el idilio *Jocelyn*, canto de una enorme epopeya, y que según frase de Lemaître, representa "el ideal del sacrificio realizado en un hombre" (1). Jocelyn, para que su hermana pueda casarse, acepta sin vocación la carrera eclesiástica, que un obispo, protector suyo, le ofrece. Pero, en un valle de los Alpes, encuentra la mujer que despierta su alma al amor profano, y se decide a consagrarle honestamente, renunciando a la Iglesia. Entonces, el obispo, su bienhechor, en trance de muerte y necesitando los últimos auxilios espirituales, que sólo Jocelyn le puede prestar, le ruega, con las ansias del terrible momento, que se deje ordenar por él de sacerdote, para estar en aptitud de recibir la Divina Gracia. Jocelyn sacrifica en aras de la gratitud el amor profano, y aunque no logra matar éste, va poco a poco, y a costa de esfuerzos y torturas, transformándole en amor a los hombres y a Dios, y obra como un sacerdote ejemplar. No lucha con la carne, pero vive siempre con el alma dolorida.

"Jocelyn—dice Lemaître—recuerda, por sus cuitas, algo a Rousseau, a Saint-Pierre, a René, al vicario de Wakefield y a los solitarios de Jorge Sand; pero es más puro" (2).

Lamartine, restaurador del espiritualismo religioso y platónico en la poesía, fué representante de aquella generación de 1820 a 1830, hija de la Restauración borbónica, y que reaccionaba contra la literatura escéptica y radical, precursora o compañera de la Revolución y del Imperio. Pero si su numen fué más resignado, no fué en verdad más alegre.

Con la elegía lamartiniana—dice Menéndez y Pelayo—se iba a revelar de nuevo al mundo "el oculto e indestructible lazo entre el omnipotente Eros y el Dolor y la Muerte" (1). "Lamartine—escribe la Condesa de Pardo Bazán—sustituyó las cuerdas de la lira mitológica con fibras del corazón humano"... (2); fué "de los consoladores, de los que llevan en las manos el bálsamo de nardo para ungir a la humanidad, aunque al verter la fragante esencia la mezclen y disuelvan con sus lágrimas" (3).

(1) *Les contemporains*, t. VI, p. 161.
(2) O. c.

Alfredo de Vigni

El segundo de los grandes líricos franceses, Alfredo de Vigny (1797-1863), también introductor en Francia de la novela histórica y del drama shakespeariano, superó, no sólo a Lamartine, sino a todos los poetas de su siglo, en amargura de estro.

En él, no sólo hay tristeza; hay un espantoso pesimismo, superior quizá, aunque menos divulgado, al del propio Leopardi; una negra y desesperada visión de la vida, que abarca, para negarlo, cuanto pueda ser grato o consolador al hombre: sociedad, amor, gloria, ciencia, arte, mujer, naturaleza y cielo. Su alma sería un erial, si no floreciese en ella el sentimiento del honor—reminiscencia de su mentalidad militar, de antiguo capitán de infantería—; y ese honor exaltado, alimentando su orgullo, hacíale frío, comedido y desdeñoso, enemigo de exhibir las úlceras de su alma. Estas las ha conocido la posteridad, más que por sus obras destinadas al público—sin que dejen de ser desoladas—, por su *Diario* íntimo y confidencial, escrito sólo para sí, que es la quinta esencia de la misantropía y el nihilismo.

(1) O. c., t. V, p. 322.
(2) *El Romanticismo*, p. 79.
(3) Idem, p. 83.
(4) *Journal d'un poète*, publicado por Luis de Ratisbonne, en 1867.

La desesperación de Vigny no se explica suficientemente por sus desgracias. No basta que, siendo aristócrata de sangre y de gusto, conociese la pobreza; pues ésta no fué nunca extremada. No basta que fuese infeliz en amor, achaque común a muchísimos mortales; pues al cabo ni ignoró los goces de aquél, ni fué contrahecho, como Leopardi, ni sufrió una de esas conmociones espirituales que truncan en un momento una existencia.

Quizá pudieran influir en él las escépticas doctrinas del enciclopedismo, que profesaba su padre; los trastornos de Francia, que derrumbaron el trono de Carlos X en 1830—época del florecimiento literario de nuestro vate—y las corrientes pesimistas de la filosofía alemana entonces en boga; pero tuvo también seguramente una propensión nativa a la desolación; pues, como dice Brunetière, *se nace pesimista o no se nace* (1).

De su agitación espiritual nacieron creaciones tan tristes como los poemas *Moisés* y *Stello*, las narraciones en prosa *Servidumbre y grandeza militares*, el drama *Chatterton* (1835) y las composiciones más inspiradas y hermosas que produjo su numen atormentado, tales como *La muerte del lobo, La cólera de Sansón* y *El monte de los Olivos*, (reunidas a su muerte en un volumen bajo el título común *Destinos*), y *La botella arrojada al mar* (1854), una de sus últimas poesías, que resume sus pensamientos filosóficos.

"Moisés—dice Menéndez y Pelayo—expresa la tristeza solemne del que ha visto cara a cara a Dios, y se encuentra como desterrado entre el resto de los humanos... Para el poeta, Moisés es el emblema del genio, quizá de su propio genio "*triste y solo en su gloria*"... En *La Cólera de Sansón* estallan con cierto furor solemne, que acrecienta su amargura, todos los rencores del amor burlado y escarnecido por la mujer, "niño

(1) Ferdinand Brunetière, *L'evolution de la poesie lyrique en France au XIX siécle*, t. II, art. *Alfred de Vigny*. p. 15.

enfermo y dos veces impuro". Así la viril y soberbia resignación estoica se personifica en el lobo, que muere lamiendo sus propias heridas sin exhalar un quejido; así la *Botella arrojada al mar*, simboliza la incertidumbre y el enigma del destino humano, tal como le propone la negra filosofía del autor" (1).

Desde Rousseau, la Naturaleza había aliviado, como hemos visto, la tristeza de los grandes melancólicos. A. Vigny le ensombreció más; pues vió en ella sólo asechanzas de una potencia enemiga, y la hizo hablar en estos crueles términos: "No escucho vuestros clamores ni vuestras quejas; apenas noto que sobre mí se desarrolla la comedia humana; sin mirarlos ni oirlos, confundo el hormiguero y la inmensa capital; no distingo el terruño de la ceniza; al soportar a las naciones, me desdeño de aprender su nombre. Me llaman Madre, y soy una tumba; mis inviernos desmochan el árbol de la humanidad, y mis primaveras no sienten vuestra adoración". "Desde entonces—añade el poeta—detesto a la Naturaleza impía; veo en sus aguas nuestra sangre, bajo sus praderías nuestros muertos, cuyo jugo chupa la raíz de las plantas... La odio, sí, con odio invencible "(1).

El amor, que consoló a Lamartine y a Musset, no es tampoco para Vigny fe ni bálsamo, sino un lazo tendido por una potestad irónica; una ocasión de sufrimientos, cuyos goces efímeros se pagan con atroces torturas. Así, dice en su Diario (1834): "Sí, amor, eres una pasión; pero pasión de martirio, pasión como la de Cristo: pasión coronada de espinas, donde no falta ni una púa". Y la mujer, donde el fantasma del amor toma engañosa apariencia, es para él "un ser impuro de cuerpo y de

(1) *Historia de las ideas estéticas*, t. V, ps. 338-39.
(2) Condesa de Pardo Bazán, *El Romanticismo*, ps. 105 y 106.

alma", donde se embosca "siempre, más o menos, una Dalila" (1).

.. ..

Et plus ou moins la femme est toujours Dalila.

Para él no hay ilusión ni lenitivo en este mundo, ni en el más allá. En todas partes ve la nada. En *Cristo, en el Monte de los Olivos,* Dios nos responde a la angustia de su Hijo. Y el poeta dice que el cielo es "mudo, ciego y sordo al grito de las criaturas. Si le cielo nos dejó como un mundo abortado, el Justo opondrá el desdén a la ausencia, y no responderá ya sino por un frío silencio al silencio eterno de la divinidad."

Brunetière sostiene que ningún pesimista ha expresado con más impresionante elocuencia tan "...audaz desafío, grito de dolor, elocuente blasfemia, por encima de la cual no conozco sino algunas líneas de Pascal."

Pero su pesimismo no le hace desfallecer. "Frente a la crueldad de la Naturaleza o de Dios, responde con la calma altiva de una resignación estoica" (2). Las frases del poeta lo confirman, y hasta revelan en algún momento cierta voluptuosidad en el dolor. Así, dice:

Haz enérgicamente tu larga y pesada tarea
en el camino a donde la suerte ha querido llamarte.

... ...

Amo la majestad de los sufrimientos humanos.

Y en su *Diario*, añade: "Este verso es el sentido de todos mis pensamientos filosóficos." (3).

Hay, pues, en él, conformidad con la tristeza, y hasta hace de ella un título y un blasón. Revela, además, solidaridad con todos los hombres, diciendo en su Diario mencionado (4): "*Cinq-Mars, Stello, Servidumbre y grandeza*

---

(1) *Car la femme es un être impur de corps et d'âme.*
(2) Brunetière, o. c., p. 24.
(3) *Journal,* 1844.
(4) *Journal,* 1833.

militares, son los cantos de una especie de poema épico sobre la desilusión; pero sólo sobre cosas sociales y falsas haré perder y pisotearé las ilusiones; alzaré sobre sus ruinas, sobre ese polvo, la santa belleza del entusiasmo, del amor, del honor, de la bondad; la misericordiosa y universal indulgencia que perdona todas las faltas, y es tanto más extensa cuanto la inteligencia es mayor".

No es, pues, el suyo, el pesimismo egoísta y reconcentrado de los románticos René, Manfredo y Stenio, dice su biógrafo Mauricio Paleólogue. La teoría de Vigny se resume así, según Brunetière (1): Tengamos piedad unos de otros; no creamos que nuestros males son únicos, sino propios de la condición humana; y aliviemos nuestro dolor consolando los dolores ajenos. Si la Naturaleza nos aplasta, alguna vez hallaremos medio de resistirla. Si Dios nos abandona, pasémonos sin él.

A diferencia de muchos de sus coetáneos y precursores, sobre los que va cayendo una densa capa de olvido, el prestigio literario de Vigny va acreciéndose con los años; y si ello es una reivindicación merecida por la grandilocuencia soberana de sus estrofas, es también, como apunta la Condesa de Pardo Bazán (2), por ser un eco elocuente del borrascoso estado del alma moderna. Quizás ésta ensalza en él más al desesperado que al artista.

Alfredo de Musset

Alfredo de Musset (1810-1857), el gran elegíaco, fué el poeta del siglo XIX que con más ingenuidad desnudó su espíritu tormentoso en versos de sangrante dolor, que han conmovido a tres generaciones.

"La historia de su vida—dice Emilio Faguet—es la de su corazón" (3). Efectivamente, con el corazón vivió

---

(1) O. c.
(2) O. c., p. 106.
(3) *Dix-neuvieme siécle. Etudes litteraires.* Cap. *A. de Musset.*

siempre, y del corazón murió a los 46 años, apenas traspuesta la edad de las pasiones, como si sólo ellas pudiesen justificar su existencia.

La suerte le prodigó dones que hubieran bastado para la dicha de cualquiera. De familia distinguida, y dotado de talento, belleza varonil y simpatía personal, que le abrieron las puertas de salones elegantes, cenáculos literarios y *boudoirs* de lindas damas, haciéndole brillar en París, tuvo siempre un secreto malestar que acibaró sus goces más dulces, y, como todos los grandes amadores, recibió del dios vendado heridas cruelísimas, a las que debemos sus mejores versos.

Para sus contemporáneos y para la posteridad, ha sido siempre un niño grande, mimado y consentido, con toda la espontaneidad de la infancia.

Así le retrata un gran crítico francés:

"Irritable en demasía, pero infinitamente ligero, y creyendo perdonar porque olvidaba; ardiente en el placer, pero siempre estupefacto ante el descubrimiento, hecho cada ocho días, de que el placer no da la felicidad; envenenándose además el mismo placer por la inquietud de su alma, su prontitud para la sospecha, la necesidad y el arte de disgustarse de las cosas, y aquella especie de gusto en la tristeza, nacida de la necesidad de hacerse compadecer y de quejarse, que caracteriza a los niños mohinos" (1).

"Pidió demasiado a las cosas—escribe Taine—, quiso saborear de un solo trago, con áspera avidez, toda la vida, y quedó tan sediento como antes; y entonces estallaron esos sollozos, que han encontrado eco en todos los corazones" (2).

Aun entre el alegre estruendo de su vida disipada, Musset hacía sentar siempre a su mesa algún presentimiento lúgubre, "así como los antiguos egipcios introducían una momia en sus banquetes", según frase feliz de Menéndez y Pelayo (1).

(1) Faguet, o. c., p. 259.
(2) *Historia de la literatura inglesa.* Fin del tomo V. Paralelo entre Tennyson y Musset.

Por eso las mejores obras de Musset son aquellas en que palpitan sentimientos más dolorosos: *Las Noches, Recuerdo, Esperanza en Dios,* la carta *A Lamartine,* las estancias *A la muerte de la Malibrán,* el poema dramático *La copa y los labios,* y los estudios, en gran parte autobiográficos: en verso, como *Rolla;* en prosa, como *La confesión de un hijo del siglo.*

Su poesía tiene por fuente una sensibilidad vibrante siempre como cuerda de harpa, y a la que tortura un análisis devorador; y, no obstante su carácter intimista, su origen obscuro y aun vergonzoso a veces, por obra de su honda y sincera emoción, sabe remontarse a las más altas esferas, y "nos hace entrever el misterio infinito del dolor universal" (2). "Con Musset—dice Brunetière—la poesía del siglo había descendido hasta el fondo del abismo interior" (3).

De los muchos amores del poeta, ninguno influyó en su obra con el empuje avasallador que su pasión tormentosa por la célebre escritora Aurora Dupin, que inmortalizó el masculino pseudónimo de *Jorge Sand.*

Ambos románticos, caprichosos, sensitivos, "se devoraron el corazón y se torturaron mutuamente" (4). Sus correrías por Italia, su estancia en Venecia, donde él la abandonó enferma, confesando no amarla ya, para correr tras el vino y las alegres mujeres italianas, y donde ella se enamoró del médico Pagello, haciendo al fin que Musset renunciara a su amada y se volviese a París; todo esto, conocido por la correspondencia de ambos, y reflejado en el libro *Los amantes de Venecia,* de Maurras, hundió al poeta en desesperación violenta primero, en melancólica resignación después.

(1) *Historia de las ideas estéticas,* t. V, p. 430.
(2) *Menéndez y Pelayo,* o. y t. c., p. 436.
(3) *L'evolution de la poesia lyrique en France,* t. I p. 293.
(4) Arrède Barine, *Les grands ecrivains français, Alfred de Musset.*

Al principio de su relación con la Sand, había escrito el poema *Rolla* (1833), que cautivó a la juventud. Saint-Beuve dice que los estudiantes de Derecho y de Medicina le sabían de memoria.

Rolla es un pesimista lóbrego, de la estirpe de los *Manfredo* y los *René*. Su autor dice de él: "...Vivió al sol sin dudar de las leyes, y nunca hijo de Adán bajo la santa luz, del Este al Poniente de la tierra, ha paseado un mayor desprecio a pueblos y a reyes."

El hermano de Musset, en la biografía de éste, pretende explicar la obra por el suceso verídico de haberse suicidado, en 1831, disparándose un tiro, uno de los contertulios de Alfredo en el "Café de París", donde se jugaba fuerte, desesperado por pérdidas en el juego que no pudo satisfacer.

El poema pinta a Jacobo Rolla como un libertino de 20 años, que vive en la disipación, gastando su caudal; un espíritu misantrópico que en nada cree. Para pagar sus goces, contrae deudas, que le es imposible satisfacer, y no quiere sobrevivir a tal deshonra. Una joven, María, que comparte su lecho, prostituída por la miseria, pero gran corazón, quiere salvarle, vendiendo su collar de oro. Rolla sonríe sin responder, besa el collar, bebe un veneno que llevaba en un frasco, y muere en brazos de su generosa compañera.

Desde *Rolla*, no había vuelto Musset a hacer versos, hasta su ruptura con la gran novelista. Algunas semanas después de romper (primavera de 1835), componía su admirable *Noche de Mayo*, donde, como si comprendiese que su padecer acerbo sería el escabel de su inmortalidad, hace decir a la musa, que se le aparece:

"Por más que sufra tu juventud, deja ensancharse esa santa herida, que en el fondo del corazón te hicieron los negros serafines. Nada engrandece como un gran dolor: que el tuyo no te haga enmudecer; los cantos desesperados son los más hermosos, y los conozco inmortales que se reducen a un gemido. El manjar que ofrece a la humanidad el poeta, es como el festín del pelícano: pedazos de entraña palpitante".

Seis meses después, publicó *La Noche de Diciembre*, donde expresa la cruel separación, echando sobre sí la culpa de toda la falta, que su amante no quiso perdonar. Las evocaciones fantásticas que adornan la elegía, fueron alucinaciones, que efectivamente le confesó la Sand (1). En esa composición no es la Musa quien dialoga con el poeta, sino una fúnebre visión vestida de negro, que al final confiesa ser La Soledad, El Abandono, "hermano gemelo de su alma".

La Noche de Agosto y *La Noche de Octubre*, completaron aquel ciclo elegíaco, que tardó cerca de tres años en llegar a su término. ¡Tan hondo y duradero surco dejó aquel golpe en el alma lacerada del poeta!

De las cuatro *Noches*, si la de Mayo es tal vez la de más fresca belleza, la de Diciembre sobrevive por su más penetrante melancolía.

Por el mismo tiempo, y bajo idéntica crisis espiritual, escribió Musset la mejor de sus obras en prosa, la célebre *Confesión*, ya mencionada antes. Allí se define y se diagnostica por primera vez lo que luego se llamó "mal del siglo".

El hermano de Musset, en la biografía de éste (2), respetuoso con su memoria, niega el carácter autobiográfico de la *Confesión*, y echa un velo sobre las andanzas amorosas del poeta; pero éste mismo reconoce la nota personal del trabajo, diciendo en su primer capítulo que refiere lo que le ocurrió durante tres años, en los que fué "atacado de una enfermedad moral abominable".

El libro, con todo, tiene cierto carácter novelesco, y se presenta en forma de relación, puesta en boca del joven e imaginario narrador Octavio. Este cae en la desesperación por un desengaño amoroso, se hace misántropo, se tortura y tortura a la mujer que se le entrega, acosado por preocupaciones y falsos temores, y está a punto de suicidarse; pero una crisis salvadora se opera en él en

(1) Arrède Barnie, o. c.

(2) *Oeuvres posthumes de Alfred de Musset.* (Con cartas, grabados y noticia biográfica).

el momento último, y le hace reaccionar conservando a la vez la vida y el amor de la mujer que ama.

Cuando el tiempo fué cicatrizando la honda herida amorosa de Musset, su resignación cristalizó en el sentido poema *Recuerdo*, que, con las *Noches*, forma "un drama psicológico, donde todo el Musset apasionado y elegíaco se halla resumido" (1).

Y en sus años últimos, cegadas para él las fuentes de la ilusión y del placer, y obsesionado con el sentimiento de un gran vacío, decía en su poema *Tristeza*, que ya no había para él otro bien sino el haber vertido lágrimas (2).

Víctor Hugo

Víctor Hugo (1802-1885), el titán del Romanticismo, como Miguel Angel lo fué del Renacimiento, no pudo tener grandes quejas que expresar de la vida, cuando ésta le ofreció todos sus dones a manos llenas.

Profeta, legislador, patriarca y último superviviente de su escuela, maestro venerado e indiscutible de una ilustre pléyade, ídolo de tres generaciones, siempre nimbado de gloria, como un Dios; espíritu atlético en cuerpo robusto y sanguíneo, y, en consecuencia, dueño de sí, equilibrado y optimista, no tuvo los desfallecimientos y las melancolías sistemáticas de los Lamartine, Vigny y Musset. La lírica de éstos había sido cuerda de violín, hecha con fibras del corazón; la del jefe del Cenáculo fué áurea trompa, de sonoridad grandiosa y terrible.

Hugo es el poeta apocalíptico del mundo exterior, el cantor del mar, de las selvas, de la arquitectura, de la imprenta, de la Historia, de las luchas políticas y sociales de su tiempo; el debelador de los tiranos. Conoció, no obstante, la amargura de la expatriación, por su odio irreductible a Napoleón III; y la terrible catilinaria de sus *Castigos*, fué para el Segundo Imperio certera catapulta. Pero en pocas ocasiones se muestra verdaderamente subjetivo, ni rinde culto a la tristeza de su generación romántica; razón por la cual interesa menos a este estudio que otros escritores de nivel infinitamente inferior.

(1) Faguet, o. c., p. 283.
(2) *Le seul bien qui me reste au monde est d'avoir quelques fois pleuré.*

Sin embargo, una vez el excelso vate sufrió un rudo golpe, el único grande de su existencia, con la infortunada muerte de su hija Leopoldina. De aquel dolor paternal nacieron *Las Contemplaciones* (1856), elegías rebosantes de íntima desolación, donde se cantan, con voces desgarradas, los sufrimientos colectivos de la humanidad. Desde entonces, el miedo a la muerte es para Víctor Hugo una obsesión lancinante. Nadie — dice Brunetière (1) — le ha sentido y expresado con la intensidad que él, como puede verse en *Hojas de Otoño*, donde, igual que en *Rayos y Sombras* y *Cantos del Crepúsculo*, muéstrase vidente del misterio, y alucinado por lúgubres visiones.

Pero los tonos sombríos de la inspiración de Víctor Hugo, más que en su lírica, habremos de buscarlos en sus dramas y sus novelas, que serán objeto de mención aparte.

6. — La novela y el teatro bajo el Romanticismo.

Scott, Dumas, Hugo, Saé, Soulié, el género melodramático, etc., etc.

A las languideces y desalientos de las confesiones individuales, estudiadas ya, acompaña en el Romanticismo francés un panorama desconsolador de cuadros lóbregos,

(1) *L'evolution de la poesie lyrique en France au dix-neuvième siécle.*

horripilantes crímenes, iniquidades sin fin, corrupciones inmundas, y toda suerte de monstruosidad, fealdad u horror. Novelistas y dramaturgos deleitáronse en el espectáculo del mal, con morbosa complacencia, yendo a buscarle, sobre el Pegaso de la fantasía, que le abultaba y sublimaba, a las lejanías de la Historia, y a los abismos sin fondo de la realidad social. Y de esas nuevas canteras se extrajo la estética romántica.

Ya el escocés Walter Scott (1771-1832), creando la novela histórica, había descubierto la melancólica o siniestra poesía del pasado, en los episodios truculentos de sus épocas de lucha, en sus vagorosas evocaciones de ensueño, y en sus tipos o rasgos de exótico perfume.

Con las baladas y tradiciones recogidas en las brumosas montañas de su país, con los rudos cantos célticos y los fantásticos libros de caballerías, que devoraba en sus lecturas, compuso una literatura novelesca de ambiente histórico, pero de poético misterio y lejanía, que culmina en *Ivanhoe, Quintín Durward* y *La novia de Lammermoor;* mundo de bosques, montes y lagos, envueltos en la sombra; torreones feudales bañados por la luna, ruinosas abadías, subterráneos poblados de medrosas apariciones.

El Renacimiento, y sobre todo la Edad Media, vista en su más lúgubre y tormentoso aspecto, fueron las épocas preferidas por esta exhumación histórica del Romanticismo, En Francia, aparte el drama de Vigny *Cinq Mars,* la representan genuinamente Víctor Hugo y Alejandro Dumas.

Hugo lleva a la escena obras sombrías, que empiezan en el resonante estreno de *Hernani,* fecha del triunfo del romanticismo teatral, y prosiguen con *Marion Delorme, Lucrecia Borgia, El Rey se divierte,* etc.—más conocidas hoy por las versiones musicales de Verdi y Donizetti—, preludiando la dramaturgia lóbrega y espeluznante, que se llamó después *de tumba y hachero.* Pero crea, sobre todo, su novela magna, *Nuestra Señora de París,* que despierta súbitamente el amor a la Edad Media, y hace sentir la melancólica poesía de sus catedrales góticas. Y *Nuestra Señora,* con sus figuras simbólicas o siniestras—el monstruo Quasimodo, el vesánico de amor sacrílego Claudio Frollo, y los hampones de la horrible *Corte de los milagros*—, con su tenebroso ambiente y el tremendo fatalismo del ciego *ananké,* que actúa implacable, es de las creaciones novelescas más pesimistas que pueden concebirse.

Alejandro Dumas (1803-1870), vió en esta senda un inextinguible filón literario, y, aunque sin la poemática grandeza de Víctor Hugo, ni su estro lúgubre, compuso la serie copiosísima de novelas históricas, atropelladamente escritas, a que debe su principal celebridad. Adeptos e imitadores de inferior talla artística, iban a llenar con sus engendros pseudohistóricos toda una literatura popular de folletín, donde las tintas más negras y misterioras atraían más número de lectores.

Las lobregueces de *Nuestra Señora* caracterizan también a las demás novelas de Víctor Hugo, desde las que compuso en su precoz mocedad. Son historias tétricas de personajes terribles y monstruosos—el enano de *Bug-Jargal* y el antropófago *Han de Islandia,* que bebe sangre humana mezclada con agua de los mares—; terribles páginas de la historia. como *El noventa y tres,* ensangrentado por la guillotina de *El Terror;* relatos espeluznantes, como *El último día de un condenado a muerte,* estudio "de vigor dantesco", "digno de una clínica, donde se diseca, no el cuerpo sino el alma lacerada por el terror, y presa del vértigo ante el más allá" (1).

Las luchas tremendas y dolorosas del individuo aislado contra la hostilidad implacable de la Naturaleza y de la sociedad, están respectivamente descritas en *Los trabajadores del mar* y *Los Miserables.*

Los Miserables, más que novela, es una epopeya social, la más grande en su género que produjo el Romanticismo. Hugo, al escribirla, tuvo altas pretensiones épicas, según el *Diario* de los Goncourt, que le atribuyen estas palabras: "Dante hizo un Infierno con la poesía. Yo intentaré hacer otro con la realidad" (2). Y da, efectivamente, una visión

(1) Condesa de Pardo Bazán. *El Romanticismo,* p. 218.
(2) T. I, p.. 37.

apocalíptica de ella, exhibiendo con vago humanitarismo un vasto panorama de miserias e injusticias sociales. Con el presidiario Juan Valjean, nos conduce desde los más horribles antros a las mayores alturas, como Dumas hizo con su héroe Edmundo Dantés, en su novela, muy inferior en mérito, pero no en popularidad, *El Conde de Montecristo*.

Los Miserables nos hace asomar por primera vez al abismo interior de la conciencia del culpado, que había de sondear después maravillosamente la literatura rusa; y aquel admirable capítulo *Una tempestad bajo un cráneo*, del que sale la redención espiritual de Juan Valjean, es página no superada por los más finos análisis de psicología criminal o patológica de un Tolstoi o un Dostoyewsky.

Sin embargo, las notas lúgubres o terroríficas en que abundan los dramas y las novelas de Víctor Hugo, por su retoricismo y poética grandiosidad, no dejan en el espíritu la impresión yerta y deprimente que los secos autoanálisis de los *René, Obermann y Adolfo*. Y es que, como dice Pablo de Saint Víctor y recuerda Carlos Brunn (1), "Hugo es optimista: por sombríos que puedan ser los cuadros en que se complace, cree en la bondad triunfadora. La amargura es desconocida de este gigante, cuyo estómago funcionó siempre a su entera satisfacción, que administró de modo tan burgués su gloria y su capital, y cuya robusta vejez tuvo la floración conocida. Se sale de su lectura entristecido, pero no irritado".

Mas la tendencia tétrica y fantástica de sus obras, se acentúa en sus émulos, discípulos o sucesores, los Eugenio Sué (1800-1847), Federico Soulié (1804-1857), y tantos otros, hasta los mayores extremos de lobreguez, extravagancia y frenesí, sin estar iluminada por los destellos geniales del maestro.

El crítico francés Eugenio Poitou, describe así tales aberraciones del gusto:

"Lo que no había sido en el autor de *Han de Islandia*

(1) *Le roman social en France*.—París, 1910.

sino la aplicación de una teoría nueva del arte, de lo que se podría llamar la poética de lo feo, se transformó entre sus sucesores en doctrina filosófica... Eugenio Sué, en sus primeras obras, se propuso celebrar el triunfo del mal en este mundo; el vicio por todas partes dichoso y enaltecido, la virtud siempre desconocida y oprimida: tal es la tesis que intentó demostrar... ¿Quién no recuerda los espantosos personajes de *Matilde, Los Misterios de París*, el *Judío errante*, y otras veinte obras harto conocidas? El autor acumuló en sus cuadros todos los vicios, todos los atentados, todos los horrores que pueden descubrirse en los cenagosos bajos fondos de la sociedad. La realidad misma no le bastó, y a las monstruosidades reales hubo de añadir las imaginarias.

"Otro narrador de este tiempo, Federico Soulié, parece haber querido disputar a Eugenio Sué el dominio de lo horrible. *Las Memorias del Diablo, Las cuatro hermanas, Los dramas desconocidos*: basta recordar el título de estas novelas. Es siempre la misma historia bajo títulos diferentes; siempre el mismo cuadro con marcos poco variados; es decir, el mundo pintado como una caverna de bandidos, la sociedad representada como una reunión de bribones y de gentes burladas, de víctimas y de verdugos; todas las mujeres, adúlteras; todos los hombres, viles o feroces; un increíble amontonamiento de crímenes posibles e imposibles, de horrores inverosímiles, de depravaciones sin nombre. Para Federico Soulié, como para Eugenio Sué en sus primeras novelas, la ley de este mundo es el triunfo del mal, El vicio reina aquí abajo. Más aún: a creerlos, la dicha y la estimación social de que goza un hombre, están siempre en razón directa de su corrupción" (1).

"El teatro ha acudido a los mismos recursos. Ha explotado todos los géneros de lo horrible. Ha agotado todas las atrocidades de la Historia; ha proyectado a la luz de la escena todas las sombrías creaciones de la novela, y hasta los grandes crímenes con que se había conmovi-

(1) *Du roman et du théatre*, ps. 184-187.

do la curiosidad contemporánea. Sería preciso citar casi todos los dramas y melodramas representados desde hace treinta años, para dar una idea de tal literatura" (1).

Degeneró ésta, llegando al límite de lo horripilante y truculento, en las piezas dramáticas conocidas con el nombre común de *Teatro del Boulevard,* que atraían y electrizaban de emoción al buen pueblo parisién, ávido de lo sensacional. A ese orden pertecen obras que circularon luego por los escenarios populares de otros países, como el nuestro, echando los cimientos del escalofriante melodrama, que aplaudieron nuestros padres, y que, en su dilatada progenie, cuenta como vástago último al drama policíaco actual. Allí figuraban obras tales como *El trapero de París, Treinta años o la vida de un jugador, Ricardo d'Arlington, Teresa, Diez años de la vida de una mujer, Victorina, El curato y el arzobispado, La Torre de Nesle, La monja sangrienta, La Veneciana, Los siete Infantes de Lara, La Dama de Saint-Tropez, Las Noches del Sena...* "y tantas otras, cuya huella ha quedado en las memorias como el recuerdo de una pesadilla" (2).

7.—La protesta social romántica.

Vigny, Dumas, Jorge Sand, Hugo, Sué.—Otros escritores

Hacia 1830, fecha cumbre del movimiento romántico, toma éste acentuados rumbos de protesta definida contra la organización social; y la tristeza y el dolor peculiares del Romanticismo, refugiados antes en melancólicas divagaciones, truécanse ahora en arma de guerra, que aspira

(1) O. c., p. 187. El autor escribía su libro a mediados del siglo XIX.
(2) Poitou, o. c., p. 191.

a destruir, como furiosa catapulta, hasta los cimientos en que la sociedad descansa.

"La cuerda de la Nostalgia, de la vana Esperanza, de la queja, de la Desilusión—escribe un profundo conocedor de aquel momento literario—no daba ya más que sonidos apagados. El individualismo sentimental, habiendo desarrollado hasta el fin su canto monocorde, no se expresó ya directamente; pero levantó un mundo de teorías y declamaciones generales, que arrojaban sobre la sociedad la maldición y la venganza, no sólo de un yo, sino de todos los *yos* insaciables y decepcionados" (1).

El Romanticismo—dice bien uno de sus más caracterizados expositores—toma como tipo predilecto al "hombre fatal", fuerte, orgulloso, misántropo, de altos destinos y espíritu superior, extraño a la sociedad y destinado a castigar sus injusticias; "...locamente espiritualista y muy amargo. Es un ángel caído. Lleva en sí un cielo y un infierno". (2).

El tema principal de la literatura romántica viene a ser así "la glorificación,—¿qué digo?—la deificación del desordenado, el perezoso, el impotente, el rebelde y hasta el criminal... Aventureros de profesión, ladrones, bandidos, presidiarios, asesinos, bufones, pícaros, rameras, libertinos, náufragos de la vida de toda catadura, prófugos de todas las leyes, abundan en esta literatura, y su carácter común es la grandeza moral" (3).

Frente a esta mitad simpática del género humano, pone el Romanticismo la otra mitad odiosa. "Comprende a todos los detentadores o representantes de alguna autoridad o disciplina política, religiosa, moral o intelectual: reyes, ministros, sacerdotes, jueces, soldados, gendarmes, maridos y críticos" (4).

Tales rasgos resplandecen en los héroes de Víctor Hu-

(1) Laserre, *Le romantisme français,* p. 191.
(2) Laserre, o. c., p. 199.
(3) O. c., p. 205.
(4) O. c., p. 215.

go, Dumas, Sué, etc.; pero seguramente la más terrible y sistemática protesta del individuo contra la sociedad, aparece en dos dramas: *Chatterton*, de Alfredo de Vigny, y *Antony*, de Alejandro Dumas, y en todas las novelas de Jorge Sand, Eugenio Sué, etc.

Alejandro Dumas (padre) sanguíneo y pletórico de vitalidad — como Hugo —, exhuberante de imaginación fertilísima, no padeció, en verdad, la hipocondría que llenó de sombras a tantos ingenios de su generación; pero no pudo evitar alguna vez encarnar los ideales literarios de ella.

Eugenio Sué, ávido siempre de centuplicar sus lectores con éxitos, aunque el número superase a la calidad, siguió y aun acució el estragado gusto de las fúnebres y terribles truculencias, obedeciendo más a cálculo o moda literaria que a inclinaciones de su temperamento.

No puede decirse igual de *Jorge Sand*, inmensamente superior a ellos en dotes artísticas para la novela. La escritora Armandina Lucila Aurora Dupín, baronesa Dudevant (1804-1876), que hizo ilustre aquel pseudónimo, puso a tono las inquietudes de su literatura con las borrascas de su vida. Corazón ardiente e impulsivo, espíritu férvido, curioso, inquieto y entusiasta, en quien un fondo de misticismo, que estuvo a punto de sepultarla en el claustro, se asociaba con furiosas rebeldías, tomadas de sus lecturas de Juan Jacobo, la Sand es la viva encarnación femenina del Romanticismo, proclamando sobre toda ley moral o jurídica los derechos del yo.

Su matrimonio, donde no halló la felicidad; su ruinosa fuga a París, su vida en el Barrio latino, en traje de varón y en plena bohemia, como un héroe de Murguer; el tormentoso idilio de sus amores con Musset, citado ya: todo da a la exaltada y revolucionaria propaganda de sus novelas un aire de honradísima sinceridad y de dolor en cuerpo vivo. En ella encontramos los gérmenes del feminismo militante, en lo que tiene de indignada queja contra la opresión del sexo débil.

La lucha de un alma superior contra la asfixia de un medio tedioso y lleno de prejuicios, que había de ser una de las canteras de la novela realista bajo la pluma de los

Balzac y Flaubert, es la Sand quien por vez primera la descubre.

Las mujeres fuertes y rebeldes de las novísimas literaturas del Norte, las *Magda* de Sudermann, las *Nora* y *Hedda Gabler*, de Ibsen, no son, como ha demostrado Julio Lemaître en especial estudio, sino un calco o un eco de las heroínas de Jorge Sand. Ella introdujo también, por vez primera en la literatura, el interés hacia los obreros, los campesinos, los miserables, los parias de la vida, adelantándose al naturalismo y a la novela rusa en pintar con tonos amargos sus dolores. Como dice Brunetière, le cabe la gloria de ser la precursora de ese género de novela del sufrimiento humano, que culmina en Jorge Elliot y en Dostoyewsky (1).

Empezó por escribir novelas personales, de fuerte lirismo, tales como *Lelia* (que es un *René* del sexo débil), *Indiana, Valentina y Jacobo*, donde se pone ella en escena, contando sus tristezas y desilusiones conyugales, y sus anhelos, sueños y desventuras. Canta el derecho de la pasión, como Musset y Hugo; y en largos párrafos proclama una moral individualista y revolucionaria.

Desde 1830 toma orientación socialista, y truena contra las desigualdades y miserias sociales, en lo cual acaso pueda verse el influjo que entonces tenía sobre ella el socialista Lamenais.

"Se comenzaba a comprender—escribe Brunetière— que hay entre los hombres otros sufrimientos que los del amor y el orgullo heridos, más crueles dolores que los de los *Chatterton, Indiana, Ruy Blas* o *Antony*" (2).

Jorge Sand se lanzó apasionadamente a la lucha, y escribió *La Condesa de Rudolstadt, El Compañero de la torre de Francia, El pecado de M. Antoine* y *El carpintero de Angibault*, que son verdaderas novelas socialistas.

---

(1) *L'evolution de la poesie lyrique en France au XIX siècle*, p. 313.
(2) O. c., p. 311.

"A toda una clase de personajes, de que no parece que se hayan cuidado mucho nunca Merimée ni Balzac, por ejemplo,—obreros o campesinos, héroes ordinarios de la novela naturalista, carpinteros y cerrajeros,—nadie sino ella les ha dado derecho de ciudadanía en el arte francés, antes que el autor de las *Memorias del diablo*, antes que el autor de *Los Misterios de París*, antes que el autor de *Los Miserables* (1)."

Entre las notas tristes que más resaltan en estos románticos de orientación social, figura el disgusto por la vida. "¿Quién ama la vida en el tiempo que estamos?", escribe Jorge Sand.

Vigny—de quien ya traté como lírico—desarrolla en *Chatterton* (1835), según hizo antes en las tres narraciones de *Stello*, la tesis de los derechos del poeta contra la incompresiva sociedad que le menosprecia; y hace suicidarse a su tétrico héroe, porque es pobre y sus contemporáneos no reconocen su genio y le regatean la gloria. "Tengo el derecho de morir—dice *Chatterton*—; lo juro ante vosotros y lo sostendré ante Dios" (2).

Su ejemplo, como el de Werther años antes, causó terrible contagio en las imaginaciones exaltadas. Refiere Poitou que "un joven atacado de sombrío furor, fué un día a sentarse en el teatro donde se representaba *Chatterton*, llevando bajo su traje el arma con que quería herirse, y resolvió darse la muerte en el mismo instante en que sobre la escena se envenena el héroe de la obra". Y otros varios, exaltados por aquel drama, se deslizaron también por la fatal pendiente.

Antony, germen del moderno drama psicológico y pasional, es, en opinión de la crítica, la mejor obra escénica del romanticismo francés; considerablemente superior a las de Víctor Hugo. Y este personaje *Antony* "es hermano de Werther, de René, de Obermann, de Jacobo Ortis, de Rolla, de todos los desesperados del Romanticismo, poseídos de una especie de satánica soberbia que tuvo grandeza propia" (1).

(1) O. c., p. 314.
(2) Acto III, escena VIII.

Antony y Adela, están unidos fatalmente por adúltera pasión, que expían de modo terrible: ella con la muerte, él con el presidio; y la obra es un arrogantísimo alegato de los derechos del corazón sobre códigos y conveniencias sociales. También se defiende allí, con argumentos lógicos, la facultad del hombre para disponer de su vida.

"Cuando Dios ha hecho de los hombres una lotería en provecho de la Muerte, y no ha dado a cada uno de ellos sino la fuerza de soportar cierta cantidad de dolores, ha debido de pensar que este hombre sucumbiría bajo la carga, cuando la carga sobrepasara sus fuerzas" (2).

Jorge Sand, en su novela *Indiana*, "plantea más claramente su teoría filosófica del suicidio. Dice Ralph a Indiana, proponiéndole la muerte de ambos: "El Dios que tú y yo adoramos no ha destinado al hombre a tantas miserias, sin darle el instinto de evitarlas; y, a mi parecer, la principal superioridad del hombre sobre el bruto, estriba en comprender dónde está el remedio de todos sus males. Este remedio es el suicidio" (3). También en la novela *Jacobo* (4) justifica la Sand el voluntario abandono de la vida. Sué, en *El Judío Errante*, le cree justo cuando hay que optar entre una espantosa miseria, la infamia o la muerte" (5). Y en su novela *Los misterios de París*, el Conde de Saint-Rémy obliga a su hijo a matarse, para evitar la vergüenza de una persecución criminal (6).

La enorme popularidad de estas obras, fué de seguro un factor no despreciable en el acrecentamiento de los suicidios en Francia, observado en el segundo tercio del siglo anterior. Según el censo oficial de 1850, los suicidios en

(1) Condesa de Pardo Bazán, *El Romanticismo*, p. 201.
(2) Acto II, escena IV.
(3) *Indiana*, t. II, p. 275.
(4) *Jacques*, t. II, p. 413.
(5) T. VIII, cap. XVI, p. 260.
(6) T. VI, cap. X, p. 316.

el vecino país, que en 1826-30 eran de un 1'739 por ciento, aumentaron en 1846-50 hasta un 3'446.

Cosa parecida podría decirse de otras naciones.

El malestar social, el disgusto hacia el régimen existente, el odio violento contra todas las instituciones en que descansa, se muestran enconadísimos en los novelistas y dramaturgos románticos. Eugenio Poitou ha estudiado minuciosamente esta tendencia, en prolija investigación al través de la literatura francesa de aquel período.

La familia, el matrimonio, la fidelidad conyugal, la tutela del padre y el marido, la propiedad, la herencia, la desigualdad de fortuna y de clases, arrancan a esos descontentos quejas amargas o violentas diatribas, no superadas por los más revolucionarios escritores de los últimos tiempos, ni diferentes en lo esencial.

La idea de que las desgracias del hombre parten de prejuicios o mala organización social, se ve desde Rousseau en toda la literatura romántica. Dumas, en *Antony*, proclama el derecho de represalias del individuo contra la sociedad. El *Chatterton* de Vigny la declara sin entrañas, y muere en lucha con ella. Sand, en *Lelia*, la hace responsable de la pobreza, la prostitución y todas las desdichas. Su héroe Trenmor, cae fatalmente desde las alturas sociales al abismo del libertinaje y el crimen. La misma idea de culpa de la sociedad hay en *Isidora* y *Horacio* de Sand, *El Judío Errante* de Sué, —que señala la mala organización económica, pequeñez de salarios, etc.,—y *Los Misterios de París*.

La familia es acusada de fomentar el egoísmo y contrariar toda inclinación filantrópica. Ya Jorge Sand dijo: "Los deberes que nos impone la familia están en contradicción con los que nos impone la humanidad" (1).

No otro lenguaje usan los más radicales héroes de Ibsen y Tolstoi.

Augusto Luchet, en nombre del socialismo, hizo el proceso de la familia en larga y pesada novela, *Hermano y*

(1) *El carpintero de Angibault*, t, I, p. 296.

hermana. Dice que la mayor parte de los males sociales provienen de la *despótica institución* de la familia, y proclama la educación en común y por el Estado. Sué, en *Martín el Expósito*, hace la crítica de la vida doméstica, para él fuente de perversión, sobre todo en la sociedad acomodada, donde produce el señorito ocioso y precozmente lleno de vacíos.

La esclavitud de la mujer pasa a ser un tópico. Jorge Sand en *Lelia*, pregunta qué feroz apetito ha hecho de la mujer la esclava y la propiedad del hombre. La Adriana de *El Judío Errante*, muestra la esposa reducida "a una imbecilidad incurable por una degradante tutela." (1),

Las obras de la Sand contienen verdaderas proclamas socialistas, considerando que la riqueza siempre es un pillaje. En *Lelia*, combate la herencia. En *El pecado de M. Antoine*, expresa vagas aspiraciones al comunismo. En *El carpintero de Angibault*, fustiga la propiedad. En *El compañero de la torre de Francia*, el protagonista, Pedro Huguenin, es un obrero que anhela redimir a los suyos, y en un sueño apocalíptico ve la humanidad feliz bajo un régimen de fraternidad, donde la tierra pertenece por igual a todos.

Es el caso repetido después en los redentores de Zola: los Froment, de *Fecundidad* y *Trabajo*.

Sué, en *Martín el expósito* y *Los misterios de París*, declara igualmente guerra a la herencia y a la propiedad.

Se busca el contraste y la antítesis, colocando arriba todos los vicios, y abajo todas las virtudes. Así, dice Poitou: "¿Pone en escena la novela a un hombre honrado y a un bribón? Podéis apostar de antemano que el bribón ha nacido en la opulencia, y que el hombre honrado es un pobre diablo que no tiene pan. Si hay en la narración una gran dama y una obrera, puede uno estar seguro de que la primera es, por lo menos, adúltera, y que la segunda es un modelo de todas las virtudes."

(1) T. X, p. 288.

"Se ve apuntar ese sistema en *Valentina*, de Jorge Sand; se desenvuelve en *El carpintero de Angibault* y *El pecado de M. Antoine*. Se le vuelve a hallar en *La confesión general*, de Federico Soulié..., en las pinturas exageradas de *Los Misterios de París*, donde el vicio, personificado en *El Conde de Saint Rémy*, es puesto en cruel contraste con la miseria laboriosa del lapidario Morel; donde la corrupción de las clases aristocráticas se contrabalancea con la honradez de los empleados y de las grisetas" (1).

El Judío Errante pone todas las abnegaciones en los hombres del pueblo; todas las infamias en jesuítas, clérigos y ricos burgueses y negociantes.

Los Misterios del pueblo pintan el largo sufrir del proletariado desde los orígenes de la era cristiana.

La cólera sombría del pobre contra el rico, toma carta de naturaleza en la literatura con el poema de Beranger *El viejo vagabundo* (1832); y la novela y el drama—, como dice Poitou—no hacen sino repetir su siniestro estribillo: *¡Yo, vagabundo viejo, soy tu enemigo hasta la muerte!* (*Vieux vagabond, je meurs votre enemi*).

Así Sué, en *El Judío Errante* y *Martín el Expósito*, presenta a los pobres como mártires de los ricos. Sand, en *Lelia*, escribe: "Los ricos reinan por el fraude o la inmoralidad". Y uno de sus personajes exclama: "Aplastaré a esos parásitos, que comen tu pan y te roban hasta tu puesto al sol" (2). Emilio Souvestre, en la novela *Rico y Pobre*, asegura que hay un *odio de naturaleza e instinto* entre los hombres acaudalados y los menesterosos.

El teatro, no menos que la novela, gusta del violento claro obscuro, en que toda la sombra es para los poderosos, y toda la luz para los humildes y los caídos. Así fueron los dramas heroicos de Víctor Hugo: *María Tudor, El Rey se divierte, Ruy Blas y Angela*. Así también los dramas populares, como *El bandido y el filósofo* y *El trapero de París*, de Félix Pyat, y singularmente *Miseria*, de Fernando Duque, obra llena de sangre, lágrimas, horrores amontonados... donde, del fondo de un abismo de sufrimientos sin nombre, oía alzarse, como un largo grito de venganza, la voz de todo un pueblo hambriento y agonizante" (1).

(1) O. c. p. 274.
(2) Sexta parte, § 40.

8.—El romanticismo en Italia.

Guerrazzi y Silvio Pellico

Vimos que la tristeza y el pesimismo literarios tuvieron por precursor en Italia a Hugo Fóscolo. La corriente romántica, a principios del siglo XIX, acentuó allí, como en todas partes, la nota lúgubre y doliente. Pero no en todos los románticos se manifestó.

Manzoni, el más caracterizado de ellos, no fué pesimista ni melancólico, sino espíritu ponderado y sereno.

Entre los novelistas se distinguió, por su acento dolorido, Guerrazzi, de Liorna (1804-1873), "un gran agitado, orgulloso, dominador, dotado de una voluntad de hierro, y que encarna del modo más completo, en Italia, la sombría desesperación byroniana y la literatura satánica. Más inclinado al odio que al amor, al desdén que a la piedad, a la duda que a la fe, forma el más perfecto contraste con el idealista, el iluminado Mazzini" (2). Fué político que, alternativamente, se vió perseguido o ejerció el poder en Toscana. Su obra maestra, *El asedio de Florencia* (1836), evoca la triste página florentina de 1530. "No es más que un largo grito de dolor patriótico" (3).

(1) Poitou, o. c.
(2) Hauvette, *Litterature italienne*, p. 466.
(3) O. c., p. 467.

A la misma corriente de escritores patrióticos, defensores de la Italia irredenta, corresponde Silvio Pellico, famoso en toda Europa por su libro *Mis prisiones* (*Mie prigioni*), donde narra su cautiverio de 10 años en Spielberg, bajo el poder austriaco. El libro no corresponde a la literatura de imaginación, sino a la autobiográfica y política. Aunque Pellico le escribió con moderación extrema, evitando toda nota estridente, y todo cargo contra los tiranos de su país y perseguidores injustos de su persona, el desapasionado relato de sus desventuras hace de la obra una tristísima elegía, intensificada por la sencilla ingenuidad y la humana emoción con que mueve la piedad de los lectores.

El pesimismo de Leopardi

Pero el más genuino representante del pesimismo, no sólo en Italia, sino en todo el mundo literario, es, sin duda alguna, el excelso lírico Giacomo Leopardi (1798-1837). No es, como tantos otros de su tiempo, un poeta doliente; es *el poeta del dolor* por antonomasia. No es un pesimista: es el pesimismo hecho carne, y cuajado en rimas de desesperación, que, como los cantos de Job, serán imperecederas.

No es la suya una tristeza subjetiva, que expresa íntimos padecimientos del poeta, como los personajes *spleeneáticos*, víctimas del mal del siglo, que ya estudiamos aquí: los Werther, Ortis, René y Rolla. Es algo más siniestro y terrible; es la concepción objetiva del universo todo sometido al fatalismo de la desgracia irremediable; la teoría de *l'infelicitá*.

No es sólo queja de poeta; es también especulación sistemática de filósofo, que se adelanta a Schopenhauer y coincide con él—sin que ambos se conociesen ni imitasen—en la más desconsoladora doctrina que desde el antiguo Oriente hasta hoy conocieron los humanos.

Pero lo que en el sarcástico pensador alemán fué puro cerebralismo, mezclado con algo de *pose*—ofreciendo,

como contrapeso a la doctrina lúgubre, la vida del filósofo tranquila, normal y aún regalada—en el poeta de Recanati fué acuerdo pleno entre la ideación, el sentimiento y la obra.

No cabe mayor sinceridad, ni mayor y más triste armonía entre su pensamiento y su existencia.

Fué ésta, como la de todo ingenuo pesimista, un camino de amargura. La Naturaleza hizo a Leopardi contrahecho, mezquino de figura, débil y achacoso; y le dió, cruel, un temperamento sensitivo hasta lo hiperestésico, que agrandaba, como caja de resonancia, la más leve rozadora con la realidad, trocándola en atroz dolor. Le hizo delicado y sentimental, y le privó de afectos; amoroso, le vedó los goces del amor; le forjó un espíritu de gigante, para que se ahogara en la cárcel de un cuerpo ruín.

La vida fué también para él ruda madrastra. Hijo de un Conde, que le confió al cuidado de clérigos adustos e incomprensivos, y le mantuvo recluido en la lóbrega casa solariega de Recanati, "sepulcro de vivientes"; tratado con desabrimiento desdeñoso por su propia madre, que le señalaba el claustro como única mansión apropiada para su deformidad y su endeblez física; despreciado por las mujeres, frívolas admiradoras de las apariencias brillantes; ansioso de gloria y casi ignorado por sus contemporáneos, sin fe en este mundo ni en el otro, arrastró de ciudad en ciudad la carga de la pobreza, de las enfermedades, de las desilusiones, sostenido por el fraternal afecto de su amigo Ranieri—que le albergó y consoló en vida y costeó su tumba—, y vibrando con trepidación dolorosa por todos los dolores: el de sus propios males, el de su patria desgarrada, el de la humanidad condenada a tormento perenne.

"La existencia de Giacomo Leopardi es triste, tristísima,—dice una escritora española, que le ha estudiado y *sentido* con exquisito corazón de mujer—. Tiene la melancolía de todas las vidas truncadas, el dolor infinito de esos seres a los que el genio besa en la frente al nacer, para que su alma, agrandada y gigantesca, sienta todos los pesares de la injusticia, del dolor ajeno, de

la pequeñez y la miseria; y en sublime concepción de la belleza, desgarren su corazón en armonías que ennoblecen a la humanidad, y que escuchamos con el mismo regocijo que nos producen los arpegios del ruiseñor, al que una aguja candente le atravesó los ojos para que modulara sus mejores cantos" (1).

"Leopardi fué siempre desdichado; ni encontró satisfacción al amor que irradió en su ser, ni a su egolatría de Dios... Veremos los pies sangrientos del caminante detenerse en pequeños oasis; pero ninguna mano restañará sus heridas... Si se acerca a sus labios la calabaza llena de agua cristalina, se le retira antes de que satisfaga la sed" (2).

Mas las desgracias reales y aún la sensibilidad enfermiza para abultarlas, no bastan a explicar el tétrico nihilismo de sus ideas. Y es el propio Leopardi quien lo afirma así, diciendo en carta a un amigo suyo: "Se han considerado mis opiniones filosóficas como el resultado de mis sufrimientos personales, y se obstinan las gentes en atribuir a *mis circunstancias materiales* lo que sólo se debe a mi entendimiento. Antes de morir, quiero protestar contra esta invención de la debilidad y de la vulgaridad, y rogar a mis lectores que traten de destruir mis observaciones y mis razonamientos, pero que no acusen a mis enfermedades" (3). Así, pues, lo que explica su pesimismo, como dice Fierens Gevaert, es "la miseria de *la vida;* no sólo de su vida propia" (4). Pero proyectándose sobre un espíritu propenso a no reflejar sino los rayos oscuros—añadiremos nosotros—.

Su numen admirable de gran poeta, como no le tuvo Italia desde Dante Alighieri, sólo supo exhalar sollozos de dolor. Con razón le ha llamado la posteridad *el cisne negro de Recanati.* Un treno funeral monocorde, son las estrofas líricas de sus *Cantos,* su poema tristemente humorístico *Paralipómenos de la Batracomiomaquia,* sus obras en prosa *Diálogos, Parini y la Gloria, Historia del género humano, Elogio de los pájaros, Canto del gallo silvestre,* y sus publicaciones póstumas *Pensamientos* y *Epistolario,* muy singularmente este último, donde anatomiza fibra a fibra su corazón despedazado. Su desesperación poética se concentra sobre todo en *El último canto de Safo* y *Bruto minore.*

(1) Colombine: Del libro *Giacomo Leopardi.*
(2) Obra citada.
(3) V. E. Caro, *El pesimismo en el siglo XIX,* p. 40.
(4) *La tristesse contemporaine,* p. 57.

En opinión de Boss (1), más que sus dolencias físicas, sus amorosos fracasos y sus pesares patrióticos, ennegreció para siempre su espíritu la crisis que meditaciones y estudios causaron en él hacia los 20 años, arrebatándole la fe de sus mayores, que fué viva en su adolescencia; pero dejándole el torcedor constante de un misticismo exaltado, el cual vanamente buscaba el refugio de una creencia. De aquella crisis, ocurrida hacia 1820, quedó el poeta, según él confesó a su amigo Giordani, "seco como una caña". Entonces se vió "sólo en medio de tanta ruína, ante un mundo vacío y bajo un cielo de acero" (2).

"En Leopardi subsiste la necesidad religiosa cuando la fe ya se ha ido; de ahí la amargura con que el hombre se queja a la vida por el desacuerdo, que no ha podido resolver, entre su deseo y su concepción; de ahí el pesimismo (3)"... "En él la fe estaba muerta, pero sobrevivía su recuerdo; y no hallaba tan vil al hombre ni tan despreciable la existencia, sino en comparación de la grandeza que había atribuído al uno, y de la dicha a que creyó que conducía la otra. Eso explica la aspereza de todas sus declaraciones pesimistas y su carácter de exageración" (4).

(1) Camile Boss, *Pessimisme, feminisme, moralisme,* ps. 49 y sigs.
(2) E. Caro, o. c., p. 47.
(3) Boss, o. c., p. 52.
(4) Idem, id.

Para Boss, Leopardi representaba, pues, *el pesimismo ateo.*

Eliminado Dios, el poeta pone al hombre, solo y aislado, frente a la Naturaleza hostil, a la que inútilmente interroga sobre los enigmas que le atormentan. En uno de sus diálogos, un islandés errante, que vaga por el Sahara, la impreca desesperado: "¿Por qué, si me ha hecho nacer, no se ha cuidado de mí? ¿Cuál es su fin? ¿Es mala o es impotente?" La Naturaleza responde que sólo tiene una misión y un deber: hacer girar la rueda del universo, en que la muerte mantiene la vida y la vida la muerte.

Y si el hombre nada puede esperar del mundo natural en que vive, ni del divino que le finge su fantasía, será vana quimera que ponga su ilusión en los demás hombres.

Leopardi, no obstante su ardoroso patriotismo, testimoniado en la vigorosa *Oda a Italia*, y su amor a las glorias pasadas de su país, viendo a éste despedazado y abúlico, no fía en su resurgimiento, y se burla amargamente de la ilusión patriótica en el poema *Paralipómenos de Batracomiomaquia.*

La gloria literaria había sido el más férvido anhelo del poeta. Sin embargo, en *Parini y la gloria* declara a ésta sombra vana.

¿Podremos entonces buscar un último asilo en el amor? Menos aún. Leopardi fué un enamorado ardentísimo. *Amaba el Amor*; pero el divino Niño sólo le ofreció las heridas sangrantes de sus dardos, nunca el bálsamo de su divina gracia. Conoció la pasión ingenua, oculta y tempestuosa, del primer amor (*Primo Amore*); la angustia infinita de la amada muerta, a la cual cantó e inmortalizó bajo el nombre de Silvia, y que le llevó al borde del suicidio; la nostalgia del *amor que pasa*, en la visión fugaz de la gentil condesita su parienta, que cruzó rápidamente por su lado, renovando el latente fuego de su pecho, para no volver a verla más. Exasperó sus desencantos amorosos en poemas tales como *Remembranzas, Resurgimiento* y *Aspasia;* y puso al fin su erótica obsesión en la mujer ideal, que

no ha existido ni puede existir, mera ficción de nuestra mente, cantándola como un pensamiento dulce (*dolce pensiero*) en sus rimas *Pensamiento dominante.*

El amor es, pues, como la gloria, un mero fantasma. La mujer es amarga como la muerte, según cantaron los poetas bíblicos. Y *el amor y la muerte* forman una pareja indestructible, como el poeta quiere demostrar en la poesía de ese nombre.

Para los humanos no existe redención posible.

Sé que en cualquier, en cualquier forma
en que se viva, en el cubil o en cuna,
funesta es al mortal la hora en que nace (1).

Resumen de su pesimismo nihilista es la breve composición. *A sí mismo* (*A se stesso*), que merece reproducirse aquí:

Ahora descansarás y para siempre,
mi laso corazón. Murió el engaño
que perpetuo juzgué. Murió. Bien siento
que ya de las risueñas ilusiones
no sólo la esperanza, aun el deseo
marchito está. Reposa, que bastante
palpitaste. No valen cosa alguna
tus impulsos, ni es digna de suspiros
la tierra. Aburrimiento y amargura
tan sólo es nuestra vida, y fango el mundo.
Tranquilízate ahora. Desespera
por la postrera vez. El hado sólo
nos otorgó el morir. Ahora desprecia,
desprecia a la Natura, y el mezquino
poder que oculto influye en nuestro daño
y a esa infinita vanidad del todo (2).

(1) *Canto nocturno de un pastor errante del Asia.*— De la *Antología de poetas extranjeros antiguos y contemporáneos.* Versión castellana de José Pablo Rivas. Madrid, 1920.

(2) Versión castellana del señor Maristany.

L'infinita vanitá del tutto. He aquí su obsesión continua.

"Los hombres—exclama—son malos por naturaleza; pero gustan de creer que han llegado a serlo por accidente". Y el poeta sostiene que ni su maldad ni su malestar tendrán término en lo futuro, a pesar del progreso, que es para él un mito. Así se ve en sus diálogos *El gnomo y el duende*, *Eleandro y Timandro*, *Tristán y su amigo* y la *Historia del género humano*.

"Cuanto más poderoso es el espíritu—dice—más frecuente, penoso y atroz es el aburrimiento". El tedio, del que están libres los animales y las plantas, es para el sér humano, "como el aire, que llena todos los intersticios".

El hombre no debe esforzarse por conocer la verdad, sino por ignorarla; pues, de no alimentar su espíritu con ficciones, no tendría valor para soportar la carga de la existencia.

Lo que espera de la civilización, refléjase en aquella donosa apuesta de sus personajes Momo y Prometeo, que, horrorizados de la antropofagía de los pieles rojas, y buscando el tipo de vida superior londinense, sólo hallan un lord *spleeneático*, que se suicida después de matar a sus hijos y dejar muy recomendado a su perro.

¿Qué vale, pues, la vida? Sólo desprecio merece. (*Nostra vita a che val? solo a spregiarla*).

Solamente hay para el hombre un lugar de reposo y dicha: la muerte. Y concibe a ésta, "no como esa vieja de feroz guadaña, que aterroriza a los devotos, sino bella, joven, compañera inseparable del amor, brindando el descanso y el olvido entre sus brazos de rosa" (1).

Y canta la hermosura del morir (*la gentilezza del morire*).

El hombre es nada, y todo en él se resuelve en la nada. Tal es la tremenda conclusión que sintetiza el pensamiento del gran lírico. Ni antes ni después de él veremos palpitar la musa humana con inspiración más hondamente dolorida.

(1) Colombine: Del libro *Giacomo Leopardi*.

9.—El romanticismo alemán.

Uhland y la joven Alemania

El genio alemán, grave, meditabundo e idealista, no había de sustraerse a la tristeza del siglo.

Ya Juan Luis Uhland (1787-1862), con sus *lieds* dulces y melancólicos, es el maestro de la balada, popular o legendaria, rebosante de sentimiento de la naturaleza, y tocada a veces de una languidez de ensueño, penetrante y dolorosa.

El Romanticismo, creado en cierto modo por la rubia y soñadora Germania, y latente siempre en su literatura, produce allí una agitación espiritual, si no tan intensa, análoga en carácter a la que vimos en Francia.

Hacia 1835 llegó a su auge el movimiento de *La Joven Alemania*, nacido en 1830, y que es una revolución liberal, política, social y literaria.

"En toda esta literatura—escribe un historiador de ella—se oyen zumbar los principios revolucionarios, importados de Francia o salidos del mismo suelo germánico... La desesperación del siglo halló su expresión entonces. Hubo, paralelamente a la literatura de combate y de propaganda, toda una literatura de desalentados y disgustados, toda una literatura que tomó a esos disgustados y desalentados como héroes. Citaré de memoria *Die Zerrissenen* (*Los descentrados*) (1832), de Alejandro, barón de Ungern-Sternberg, y de Villkomm *Die Europamüden* (1838). Sí, estaba uno "Europamüde", aburrido de Europa, y la moda quería que se fuese a buscar en la joven América, con la libertad, la riqueza y la vida" (1).

(1) Pineau, *L'evolution du roman en Allemagne au XIX siècle*, p. 124.

Heine

Pero el romanticismo alemán tiene su gran poeta lírico, Enrique Heine (1799-1856), cuya lira de oro tuvo cuerdas distintas para todas las vibraciones de la sensibilidad moderna, exquisita y múltiple. En la gama de sus emociones está la ilusión, pero también el desencanto; el fervor, pero también la amargura y el pesimismo, que no se resuelve en él ordinariamente en rugidos e imprecaciones, sino en ironías cortantes o despectivas muecas.

Clásico por su culto a la belleza helénica de la forma, era romántico por la libertad y audacia de su numen, y por la variedad de su asunto y estilo.

El romanticismo liberal y práctico, no menos fogoso en Heine que el puramente especulativo, le lanzó en 1830 a la aventura de expatriarse, abominando de su país, para vivir en Francia—su patria espiritual, la cuna de las libertades, de la Enciclopedia y la Revolución—luchando en las barricadas contra la monarquía tradicionalista borbónica, como Byron había luchado en Grecia contra la opresión otomana. Desavenido con su familia de acomodados judíos, practicantes de su fe; enemigo de la religión, la patria y las ideas y normas que recibió de sus mayores; abrasada su alma por la huella candente de la pasión contrariada; perseguido y vilipendiado; acosado por la envidia, la incomprensión y el tartufismo; en lucha cuerpo a cuerpo con la vida, supo paladear sus dolores y exprimirlos en versos inmortales, en sus *lieder* o canciones, ligeras al parecer, hondas siempre. Amoroso o escéptico, ensoñador o desesperado, lírico o burlón, Heine no se aparta de la Naturaleza nunca.

Supo expresar las viejas y fantásticas leyendas del Báltico, juntamente con las inquietudes y los dolores de nuestra edad. Mezcló risas y lágrimas, terminando una estrofa doliente y patética con una carcajada de bufón. Ante la miseria humana, muéstrase a veces sentimental, pero con más frecuencia sarcástico. En él se armoniza

la lírica efusión germana con la zumbona ironía francesa. Es, según la consagrada frase del crítico germano, "*un ruiseñor alemán, que hizo nido en la peluca de Voltaire*".

El escepticismo volteriano y el pesimismo romántico, resaltan, efectivamente, en varias de sus composiciones. Citaremos, como ejemplo, este fragmento de *El crepúsculo de los dioses.*

También mayo a mí vino, y por tres veces
a mi puerta llamó: "Abre, soy mayo,
pálido soñador, quiero besarte."
Mas, mi puerta cerrando, respondíle:
"En vano quieres sobornarme, aleve,
huésped inútil, fantasista iluso;
te he comprendido, he comprendido al cabo
la estructura del mundo y sus arcanos;
he visto mucho, he padecido mucho;
huyó de mí por siempre la alegría,
y un eterno dolor vive en mi pecho.
Miro al través de los compactos muros
de las casas de piedra de los hombres;
entro en su corazón, y hallo tan sólo
ruindad, vileza y engañosos tratos.
Leo en su rostro todas sus ideas,
y viles son. En el semblante púdico
de la inocente virgen, adivino
el ansia abrasadora del deseo;
y en el ardor del impetuoso joven,
del gorro del bufón los cascabeles.
Caricaturas y enfermizas sombras,
vagan dolientes por la vasta tierra,
y ya no sé, por lo que toco y juzgo,
si esto es un hospital o un manicomio.
Miro hasta el fondo obscuro del planeta,
cual si fuese cristal, y me horrorizo." (1).

---

(1) *Obras poéticas de Enrique Heine.* Versión española, por José Pablo Rivas.—Barcelona, 1914.

Pero la tristeza del amor infortunado, palpitó en Heine con acentos de verdad y dolor nunca oídos, creando esas dos composiciones que son el mejor florón de su corona poética: el *Intermezzo* y *El regreso*. En el primero canta a la mujer vulgar—ni Dulcinea ni Beatriz—amasada con el ordinario barro de las hijas de Eva; pero bonita y agradable, coqueta y frívola, cuyas traiciones desgarran el corazón, pero a la que no puede dejarse de amar. Sobre tal obra, escribe el traductor francés Gerardo de Nerval: "Las lágrimas que habéis derramado a solas, en el fondo de vuestro cuarto, las encontrais allí, entretejidas y cristalizadas en una trama inmortal. Parece que el poeta haya sorprendido vuestros sollozos, y son los suyos los que encerró en sus versos."

En cuanto a *El regreso*, dice el traductor español Don Teodoro Llorente: "Está inspirado por sus recuerdos, dulcemente melancólicos unas veces, acerbos y desgarradores otras. El amante ausente vuelve a su país y se goza en su dolor, contemplando los sitios de sus breves dichas, evocando las imágenes de su bien soñado, reflexionando a veces sobre la vanidad de sus ilusiones. La duda, la ironía y el sarcasmo, que, como ralea de víboras, avivaba ya su corazón receloso en los días felices, crecen y se multiplican ahora, y hacen que llamen algunos a este libro el poema de la amargura" (1). "Nunca—añade Menéndez Pelayo—se ha alcanzado más profundo efecto con medios más sencillos, con historias casi triviales de amor... Nunca manos escépticas han tocado con tanto amor las luminosas quimeras de la vida" (2).

Nadie como Heine ha sabido descubrir sutilmente la ponzoña que guarda el vaso de néctar, y la espina que se esconde entre la flor. Con razón escribe uno de sus

---

(1) Teodoro Llorente. Prólogo a su versión de las *Poesías* de Heine, p. XXXI.

(2) *Estudios de crítica literaria*, segunda serie. *Enrique Heine*, p. 349.

más recientes traductores castellanos: "...En todos los versos del poeta reina un terror secreto. Las rosas huelen demasiado bien, el césped es demasiado verde, el ruiseñor canta con excesiva armonía. Y todo es fatal. El aroma de las flores asfixia, la verde hierba encubre una fosa, el pájaro muere al exhalar su última nota, y ¡ay! también Heine muere así!" (1).

Encadenado el gran lírico al potro del dolor en su lecho de París, por un ataque de parálisis, escribía *El libro de Lázaro*, lamentación grandiosa de infinita amargura, donde el poeta se vuelve airado contra el mal físico que le arrebata los pocos y deleznables goces que la vida puede ofrecerle ya. "Nos parece oir en el silencio de la noche los desgarradores gemidos de desesperación de un enterrado en vida" (2). Heine decía de aquellos versos que ningún poeta de su país sería capaz de escribirlos, porque ninguno había padecido como él.

Las cumbres del romanticismo alemán, como las del inglés y el latino, coincidían, pues, en estar coronadas por las nieves de la amargura y la desesperanza.

10.—El romanticismo ruso.

Puchkine y Lermontoff

El sello nacional y peculiarísimo de la tristeza rusa, no aparece aún en su literatura romántica, que no es substancialmente sino eco lejano del Romanticismo triunfante en Inglaterra y Francia, con sus vagas nostalgias, su feroz misantropía y sus patéticos ayes de dolor y desesperación.

Dos poetas preclaros representan el romanticismo ruso: Puchkine y Lermontoff.

---

(1) José Pablo Rivas. Prefacio a la versión de Heine, ps. 9 y 10.

(2) José Pablo Rivas, o. c., p. 168.

Alejandro Puchkine (1799-1837), el semidiós del verso ruso, como dice la señora Pardo Bazán (1), fué émulo de Byron en la vida juvenil y borrascosa de amores y aventuras, y en el aire satánico y desesperado de sus estrofas. Escéptico, arrogante y rebelde, conoció el destierro, aunque padeció poco sus rigores, por la clemencia del Czar Nicolás I, quien, no obstante su dureza diamantina, era benévolo con los poetas, y supo, al fin, atraerse éste a su causa.

Puchkine, como hace observar Melchor de Vogüé, ofrece el contraste de ser él personalmente alegre, no obstante haber "lanzado algunas de las quejas más penetrantes de una época en que ha habido tantas lamentaciones" (2).

Nadie ha removido como él las cenizas de las alegrías muertas, en las estrofas de su poema *Eugenio Oneguine*, pariente de Childe Harold. Le corresponde la paternidad, en Rusia, de un género de poesía cuyos elementos esenciales son "la tristeza, el desencanto, el ideal, las vírgenes celestes, el odio al género humano, la juventud perdida, la traición, los puñales y los venenos" (3). Pero —añade la condesa de Pardo Bazán, sintetizando el pensamiento del propio Vogüé—"las obras de Puchkine no tienen carácter étnico: su melancolía no es la desesperada tristeza rusa, sino la *morbidezza* romántica que, casi con las mismas palabras, expresan Byron, Espronceda y Musset" (4).

Lermontoff, considerado por la crítica como el segundo poeta lírico de Rusia y el verdadero Byron moscovita, no obstante su temprana muerte a los 26 años, es el cantor de la abrupta y aventurera región del Cáucaso, y da en su país la nota aguda de la tristeza romántica, con sus sarcasmos, maldiciones, furores y melancolías. Se ha dicho

(1) *La revolución y la novela en Rusia*, p. 243.
(2) *Le roman russe*, 15.ª edic., p. 42.—París, 1919.
(3) Palabras del crítico ruso Bielinski, en su estudio sobre los poetas románticos, citado por Vogüé, o. c., p. 65.
(4) O. c., p. 254.

de él que para describir a Lucifer, en su obra maestra *El Demonio*, le bastó mirarse por dentro. Tan negro y atormentado era su espíritu.

Su novela autobiográfica *Un héroe contemporáneo*, presenta un misántropo, egoísta y dolorido, de la propia estirpe romántica que los *Werther, René, Adolfo y Rolla.*

11.—La huella romántica.

He dado quizás demasiada extensión al estudio de la tristeza romántica. Pero es que en ella, latente y en embrión o desaforada y ruidosa, se halla en rigor toda la tristeza literaria de nuestra edad, en sus infinitos matices, modalidades y cambiantes.

Orgullo satánico, pasiones borrascosas, impiedad, tedio, melancolía, amargura, pesimismo y nihilismo filosóficos, fatiga, sensibilidad exaltada, misantropía, predilección por lo feo, anormal y extravagante; culto al mal y al horror; disgusto de la vida y obsesión de la muerte; odio o miedo a la Naturaleza, a la sociedad y al amor; sentido triste del paisaje; inquietud espiritual; protesta revolucionaria contra todo lo constituído; extensa galería de tipos lóbregos, de alma paralítica o desolada: he aquí las cuerdas de esa tétrica lira, que por primera vez hizo sonar el Romanticismo. Las demás escuelas posteriores, no hicieron sino renovar la vibración de unas u otras de aquéllas, intensificándola de distinto modo, según su predilección.

Dos escritores novísimos, Seillière y Esteve, han dedicado obras especiales a investigar, desde diverso punto de vista, la huella morbosa del Romanticismo en toda la literatura contemporánea.

Seillière, en *El mal romántico*, considera como dolencias de esta escuela, el individualismo frenético y la malsana fantasía, que perduran hasta el presente. Por eso, él no cree al Romanticismo doctrina pasajera, característica de la generación de 1820 a 1850, como es opinión ordi-

naria, sino dirección que persiste desde el siglo XVIII hasta el actual, manifestándose en cinco generaciones románticas: Primera, la de 1760, (Rousseau, Gœthe); segunda, la de 1795, (Byron, Hoffmann); tercera, la de 1830, (Lamartine, Vigny, Hugo); cuarta, la de 1865, (Baudelaire, Flaubert, Dumas hijo); quinta, la de 1900, (Zola, Ibsen, Tolstoy).

La tristeza del *mal romántico* es, fundamentalmente, la misma para las cinco generaciones citadas, aunque ellas le conocieran con nombres diversos. La primera le llamó *Sensibilidad;* la segunda, *Tedio;* la tercera, *Mal del siglo;* la cuarta, *Pesimismo;* la quinta, *Neurastenia*. Y, en el fondo, es el propio achaque ya conocido por los antiguos, al que Lucrecio llamó *veternus*, que en la Edad Media se denominó *acedía*, y más modernamente *humores* o *vapores* (1).

Esteve, en *La herencia romántica*, considera como tal muchas penosas obsesiones de los literatos modernos, según hemos visto en otro lugar. En rigor, toda la literatura moderna estaba en germen en el movimiento romántico. De su exhuberancia de forma, su amor a la opulencia de rima, al color descriptivo y a la belleza pura, iba a surgir *el parnasianismo;* de su incorporación a la literatura de toda la realidad, sin barreras ni jerarquías, *el realismo;* de su predilección por lo sombrío, lo morboso y lo deforme, física o moralmente, *el naturalismo;* de su amor a los humildes, desgraciados, perseguidos y anormales, *la novela humanitaria rusa;* de su delectación en el mal y en el horror, *el satanismo* y *el decadentismo;* de su tendencia al símbolo transcendente, al misterio obsesionador y a la vaguedad crepuscular, *el simbolismo*, en sus varias manifestaciones.

Así, pues, determinados con la detención posible esos gérmenes de tristeza en la revolución romántica, podremos seguir más rápidamente su desarrollo y crecimiento, al través de las escuelas y direcciones de la literatura contemporánea.

---

(1) Seillière, *Le mal romantique*, p. XXXVII, nota.

II

LA TRISTEZA FILOSÓFICA: LOS PARNASIANOS

Teófilo Gautier

Teófilo Gautier (1811-1872), es el escritor-puente entre el Romanticismo y la escuela parnasiana. El antiguo corifeo de Víctor Hugo—popular entre la gente de letras más aún que por sus obras, con ser meritísimas, por la estridencia del chaleco rojo y del pantalón verde mar que lucía, orgulloso y retador, en el estreno de *Hernani*—abandonaba la grandiosidad romántica por el miniaturismo detallista, y proclamaba la aplicación a la literatura de los recursos empleados por las demás artes. Quería que la estrofa fuese, antes que idea, sonido y color, y la retocaba y bruñía con pulimentaciones de orífice bizantino, desdeñando, en cambio, el sentimiento, y haciendo un dogma de la impasibilidad.

Pero el propio Gautier, Mesías de esta estética nueva, ajena al psicologismo doliente de la anterior, rindió en su intimidad el obligado tributo a la tristeza de su tiempo.

"El autor que tanto contribuyó a la desaparición del lirismo romántico—escribe la condesa de Pardo Bazán—fué por dentro más lírico y desesperanzado que todos los *Renés, Manfredos* y *Adolfos* del mundo. Aunque nacido en tierra tan alegre como la gascona, Gautier vino al mundo gastado, caduco, viejo e inerte; y sin que influyesen en él los acontecimientos, como influyeron en Chateaubriand, ni los desengaños que arrancaron gritos de

dolor a Alfredo de Musset, padeció en igual grado esa úlcera devoradora que se conoce por *el mal del siglo...*" (1).

Las poesías de su primera época, abundan en notas tristes. *La comedia de la muerte* es un poema macabro, inspirado en Villon, Byron y Gœthe, o, como dice Brunetière, "una fuga en tres puntos sobre la nada del amor, de la gloria y de la ciencia." (2).

Menos retórico y más sincero en su pesimismo es el poema *Tebaida,* donde Gautier declara ser su ilusión "estar como está un muerto tendido sobre la tumba; en la inmovilidad, saborear lentamente, como un filtro adormecedor, el aniquilamiento... Quiero en la nada renovar mi ser, aislarme de mí mismo y no conocerme ya; y, como en un sudario, sin dejar un pliegue, permanecer envuelto en mi manto de olvido..."

Después, en su madurez de renovador literario, se hace su rasgo distintivo la nota pintoresca y colorista. El caudal de su tristeza parece disminuir entonces; pero es que se hace subterráneo, como el del Guadiana, ocultándose bajo la máscara de la impavidez. "Soy—dice él mismo—como el salvaje atado al poste del tormento: todos le pinchan y le desgarran para arrancarle un grito; pero él se mantiene inmóvil, y nadie logra la satisfacción de oirle una queja."

Gautier halló al fin su Tebaida en el culto de la belleza pura, el arte por el arte, del que hizo una torre de marfil para guardar su dolor, y estoicamente "cubrió su llaga con el manto marmóreo de las estatuas de Fidias" (3). Pero su estetismo revistió también a veces forma dolorosa; y así, en la celebrada novela *Madamoiselle de Maupin,* famosa tanto por su helénica perfección como por su ambiente de escándalo, iba a dar forma literaria a una dolencia singular, que luego se hizo contagiosa: la enfermedad de la belleza.

(1) *La literatura francesa moderna. El Romanticismo.* P. 268.
(2) *L'evolution de la poesie lyrique en France,* t. II, p. 47.
(3) Condesa de Pardo Bazán, o. c., p. 269.

Leconte de Lisle

Carlos M.ª Renato Leconte de Lisle (1818-1894), va al más acentuado pesimismo por el camino de la poesía filosófica del *devenir.*

Le obsesionan la Naturaleza, creando formas fugaces de vida, y la *Muerte Universal,* haciéndolas desaparecer apenas creadas. Pero hay en su psicología otras fuentes de angustia, que ha estudiado sagazmente Paul Bourget (1).

En primer término, su alma poéticamente sensitiva, que no puede soportar sin pena o indignación esa teoría del fenomenismo, a la que su entendimiento se aferra, como vemos en sus *Poemas bárbaros* y en sus *Poemas trágicos.*

En *La fuente de las enredaderas,* vemos el joven que muere entre los árboles centenarios del bosque, indiferentes a su angustia, "ignorando que se sufre y que se puede morir". En *El viento frío de la muerte,* la tierra acaba de devorar un hombre, "y la hierba del olvido, ocultando pronto la tumba, sobre tanta vanidad crece eternamente".

La impresión de la nada en Leconte, "después de haber sido un sufrimiento, se hace una necesidad. Créase en él una especie de culto a la muerte. Pasa a ser un apóstol de esa invencible noche, en la cual gusta de sumergirse, a pesar de su horror, y, a su vez, se convierte, como Baudelaire, al nihilismo final y supremo. Así se ve en *Requies, Si la aurora* y *El viento frío de la noche,* donde el poeta, dirigiéndose a los muertos y evocando la macabra visión de los gusanos que los devoran—como en *Las flores del mal*—anhela descender "a sus lechos profundos", y "libre de los males sufridos",

"lo que fué yo entrar en la común ceniza."

(1) *Essais de psychologie contemporaine,* t. II, Cap. *M. Leconte de Lisle,* p. 109.

"Pero no fué sólo la consunción de cuanto existe; fué también motivo de disgusto y malestar en él su exquisitez de artista refinado, en pugna con la plebeya oleada de igualitaria fealdad, propia del cotidiano vivir en las modernas democracias, tan apartado de la sencilla elegancia griega, y de la suntuosidad pintoresca del Renacimiento.

"Aunque Leconte de Lisle no haya expresado nada directamente sobre las incomodidades que la vida moderna ha podido infligirle, varias veces ha dado señales evidentes, para quien sabe leer, de un estremecimiento personal del corazón y de una desproporción dolorosa entre su genio y su destino. Se hallará la prueba de ello en algunos poemitas de rebelión exasperada y casi frenética, tales como *La muerte de un león*, *Voto supremo*, el *Dies iræ*, la elegía *A un poeta muerto*, donde ha hablado de "la vergüenza de pensar" y de "el horror de ser hombre"; y, sobre todo, en el soneto *A los modernos*, imprecación injuriosa contra nuestra edad de "matadores de dioses"... (1).

El poeta, asqueado de la fealdad ambiente, sueña con la Paros ideal, y cuando comprende lo vacío de su ansia de belleza y perfección, pone su meta de consuelo en el regazo helado de la muerte,

"*divina muerte, donde todo entra y se borra.*"

Así, la poesía de Leconte de Lisle, bajo su apariencia impasible, es de las más vivas y apasionadas. "El mal del siglo, en su forma última, que es el nihilismo moral, habrá encontrado pocos intérpretes de tan áspero acento." (2).

Sully-Prudhomme, Coppée, Heredia y otros poetas

El pesimismo es también la fuente inspiradora de los más caracterizados parnasianos, discípulos de Leconte de Lisle.

(1) Bourget, o. y t. c., p. 117.
(2) Idem, íd., íd. p. 120.

Tal es el caso de Sully-Prudhomme, en cuyas poesías filosóficas palpita el eterno conflicto entre la razón y el sentimiento. No hay versos "más tristes, de tristeza más penetrante, más desolados, podríamos decir, que algunos de los suyos"—exclama Brunetière en su *Evolución de la poesía lírica en Francia*. Pueden servir de ejemplo composiciones como *El vaso roto* y *La cita*. En la última hay párrafos como los siguientes:

"En este nido furtivo donde estamos solos los dos, ¡oh, querida alma mía! ¡qué bueno es olvidar a los hombres tan cerca de ellos!... ...Amemos en paz; está negra la noche, el macilento resplandor de la antorcha expira... Podemos creernos en la tumba. Dejémonos abismar en los mares fúnebres, como después del último suspiro, y absorber por sus tinieblas."

Aún más sombrío quizás que su compañero de escuela literaria, es Francisco Coppée (1842-1908), el autor de *Relicario*, *Intimidades*, *Relatos y elegías*, etc., que consagró su musa a los humildes, y fué, como dice Brunetière, creador de la "poesía burguesa y popular, íntima y vivida, que tenía a Beranger por precursor". Muéstrase delicadamente sensitivo. Y "gracias a esta sensibilidad—añade el crítico francés—nadie en mi opinión ha descendido más que él

en el fondo desolado del abismo interior" (1).

El crítico francés le compara con Lamartine, Musset y Saint-Beuve, sus predecesores; halla en él matices más sutiles de profundidad melancólica, y observa que "ha dado a la poesía personal e íntima no sé qué acento nuevo, más penetrante, más discreto, y, sin embargo, más doloroso" (2).

Pocas páginas hay más amargas en la moderna literatura que su poema *Voto*, como prueban los siguientes fragmentos:

(1) O. c.
(2) Brunetière, o. c., p. 209.

"He querido amarlo todo, y soy desgraciado, pues he multiplicado las causas de mis tormentos. Innumerables lazos frágiles y dolorosos van de mi alma a las cosas en el universo entero......

"Mi vida está suspendida de estos quebradizos nudos, y soy prisionero de mil seres que amo. A la menor sacudida que un soplo de viento causa en ellos, siento arrancar de mí un pedazo mío."

... ...

"Quiero hacerme dueño del más ciego instinto; pero no por virtud, sino por compasión. En el invencible enjambre de los condenados a nacer, hago gracia a aquel cuyo aguijón siento.

"¡Queda en el imperio innominado de lo posible! ¡oh, el más amado hijo, que no nacerá jamás! Mejor salvado y más inaccesible que los nuestros, no saldrás de la sombra donde dormías!

"El amor, celoso reclutador de lágrimas por la alegría, acecha en mi sangre una posteridad. Hago voto de arrancar a la desgracia esa presa; nadie recibirá como herencia mi corazón débil y sombrío."

Schopenhauer en su *Metafísica del amor*—observa el propio Brunetière (1)—"no predicó más elocuentemente, en nombre de la miseria humana, la extinción de la especie por el aniquilamiento del deseo".

Aun el más verdaderamente impasible de los parnasianos, el cubano J. M. Heredia (1842-1905), sin pretender expresar más idea ni emoción que las de lo bello, deja traslucir una concepción amarga de la vida. Sus cincelados sonetos, reunidos bajo el nombre de *Trofeos*, expresan la inutilidad del esfuerzo humano, ya que pasando revista a las grandezas históricas de brillantes países—Grecia, Roma, Venecia, el Japón—, descubre que de la actividad acumulada por tantos millones de seres

(1) O. c., p. 207.

en siglos y milenios, todo lo que resta son algunos *trofeos*, con los que puede adornarse el muro de una sala (1).

La nota pesimista, propia de la escuela parnasiana, refléjase con no menos intensidad que en sus maestros, en sus poetas secundarios, tales como Juan Lahor y Edmundo Haraucourt (2).

Lahor, discípulo de Leconte, aspira a suprimir la miseria del ser individual, para que éste sea absorbido en el vasto océano del mundo, fundiendo su alma con el alma divina. Sueña con la gloria de la Nada, y pide al gran Todo que se abra a él, dándole

la calma feliz de la pasividad.

Haraucourt publicó, hacia 1885, siendo muy joven aún, su colección poética *Alma desnuda*, donde domina la desolación más acerba, por efecto del conflicto entre el espíritu moderno y la educación cristiana, la ciencia y la fe. Canta el disgusto de existir, la desesperación de ser hombre, y después de suspirar por la animalidad primitiva, torna a la religión, como a puerto de refugio.

(1) Brunetière, o. c., p. 206.

(2) Véase sobre ambos el trabajo de Georges Pellissier, *Le pessimisme dans la Litterature contemporaine*, publicado en 1890. (*Essais de Litterature contemporaine*, p. 31).

III

LA TRISTEZA DEL HORROR

Edgard Poe

La melancolía y el pesimismo, que hemos visto en románticos y parnasianos, eran poco para dar forma literaria al dolor del alma moderna; y surgen, contemporáneos de aquéllos, dos hombres que expresan la morbosa complacencia por lo horrible, lo que alucina la fantasía, hiela la sangre y hace trepidar los nervios con el espasmo del terror. Estos hombres, de gran genialidad y siniestra gloria ambos, de temperamento artístico y sensibilidad gemelos, aunque separados por la inmensidad del Atlántico, son un norteamericano y un francés: Edgard Poe y Carlos Baudelaire.

Edgard Allan Poe (1809- 1849), aunque nacido en Boston y residente de modo habitual en Nueva York, es un elemento extraño en la literatura de los Estados Unidos, ordinariamente apacible, equilibrada y serena. Su numen fúnebre y terrorífico es allí una flor exótica, flor de malsano y adormecedor perfume. Con razón un compatriota suyo, Greenough White, ha dicho de él: "Es el único de nuestros poetas que nos relaciona con la literatura europea, por su desesperación"

Como acontece a la mayor parte de los literatos del dolor, su vida fué dolorosa; pero la formaron así, más que las desgracias reales del poeta, la inquietud y el desorden de su espíritu.

Su biografía—abultada por la leyenda, que él se com-

plació en fomentar—es la del perfecto bohemio, errabundo y borrascoso. Hijo de un matrimonio de actores, quedó huérfano desde su primera infancia, viviendo de precario a merced de personas generosas. Ni pudo arraigar en empleo fijo—pues perdió varios por su conducta aventurera—, ni consolidar un hogar, aunque dos veces el amor llamó a sus puertas, dándole sucesivamente dos esposas, que de momento llenaron de luz su lóbrega existencia, pero a las que abandonó por su fatal inclinación a la movilidad del vagabundo.

Su alma libre y soñadora se ahogaba entre el puritanismo yankee, estrellándose—dice uno de sus traductores españoles—"ante las durezas de un país de mecánicos" (1). De aquí su continuo vagar por las ciudades de la gran República, y sus viajes a otros países. Escritor de fantasía, como acaso ningún otro, buscaba alimento para ella, excitante a su producción y alivio a su tedio infinito, en el veneno del alcohol, que le forjaba un mundo caliginoso de visiones fantasmagóricas.

Menospreciado por la sociedad en que vivió, a causa de sus excesos, llegó a ser la embriaguez su estado casi habitual. Cuenta Baudelaire—su discípulo e introductor en los países latinos—que la misma mañana en que salió a luz *El cuervo*, la poesía que en un momento hizo popular su nombre, Poe atravesaba las calles de Broadway tambaleándose, mientras su mujer se consumía en la miseria. La muerte de la infeliz le produjo un ataque de demencia, y alternativamente lúcido o encenegado en la bebida, vivió varios años, hasta que, alcoholizado totalmente, sufrió un ataque de *delirium tremens* en plena calle, y fué conducido al Hospital, donde acabó su triste vida cuando sólo contaba 42 años.

Poe, no sólo fué escritor doloroso, sino un estético del dolor. Así, en *La filosofía de la composición*, escribe: "Toda clase de belleza, en su supremo desarrollo, excita

(1) "Notas y ensayos de una traducción de *El cuervo*, de Edgard Poe", por Viriato Díaz Pérez.—*Helios*, XII, 1914, p. 347.

invariablemente las lágrimas en el alma sensible. La melancolía es así el más legítimo de todos los tonos poéticos... La muerte es el asunto más melancólico en el sentir universal... y más melancólico cuanto más íntimamente se asocia a la belleza."

A tal principio subordinó casi toda su producción. Su mayor popularidad y renombre los debe a sus narraciones o novelas cortas, tales como *Historias extraordinarias, Aventuras de Arthur Gordon Pym, Historias serias y grotescas*, y tantos otros relatos misteriosos y espeluznantes de robos, crímenes y apariciones.

Su truculencia sensacional se delata en algunos títulos pavorosos de sus cuentos: *La esfinge, El cadáver acusador, Los asesinatos de la calle Morgue*—preludio este último de la moderna novela policíaca—. Ninguna enseñanza ha de buscarse en ellos, ni más finalidad que poner de punta los pelos del lector con recursos de arte, persiguiendo la emoción por la emoción misma.

Teófilo Gautier escribe: "*El Pozo y El Péndulo* causaron una sofocación de terror igual a las más negras invenciones de Ana Radclife, de Lewis y del reverendo P. Matturin... *La verdad sobre el caso de M. Waldemar* sacudió los nervios más robustos, y *La caída de la casa Usher* inspiró profundas melancolías" (1).

Las poesías de Poe son no menos hórridas y siniestras que sus escritos en prosa. Así *El valle de la inquietud, El palacio de las apariciones, El gusano vencedor*, etcétera. Sobresale entre todas *El cuervo*, muy conocida de nuestro público por las traducciones y comentarios de que ha sido objeto. He aquí su sencillo asunto: El poeta dormita entre libros, en la soledad nocturna, y en su estancia penetra misterioso el pájaro agorero de ojos fosforescentes, posándose en un busto de Palas. Poe le interroga ansioso, le habla de su amada Leonor, que anhela ver, y el ave responde a todo un *Nunca más*, como obsesionante estribillo.

(1) Introducción a *Les fleurs du mal*, de Baudelaire, p. 51.

"Aquel doliente y desgarrador grito de desesperanza, lanzado por el taciturno y melancólico poeta,—dice el último de sus traductores,—evoca en nuestro corazón amarguras que ya parecían muertas por tantas cosas a quienes se ha dado un adiós doloroso y definitivo en la vida. Aquel "Nunca más" del poeta, es el "Nunca más" de muchas de nuestras ilusiones y esperanzas..." (1).

"*El Cuervo*,—añade otro de sus comentadores,—es un poema de desolación y de melancolía, en el cual el poeta, atenaceado por el dolor y por la nostalgia de una "resplandeciente virgen", penetra en el mundo de las negaciones supremas. En este mundo, su espíritu de artista sabe escuchar los ritmos de las cosas invisibles... El amor fantástico y doloroso, el amor imposible, en suma, no fué nunca cantado con la intensidad que caracteriza a Poe... Hay en éste una inmensa tristeza que nos domina, no sabemos por qué imperceptible desviación de lo normal. Sus personajes ocultan íntimos y misteriosos remordimientos, inexplicables temores que el poeta no quiere descubrir, pero que vagan sobre todo el poema, acusando a veces trágicamente al héroe... Tal vez por esto, los ojos del fatídico Cuervo—símbolo a veces de una conciencia extrañamente acusadora—abrasan el corazón del pesaroso protagonista, haciéndole prorrumpir en imprecaciones ilógicas... Después de Mæterlinck, nadie mejor que Poe supo pintar esas estancias en cuya atmósfera vagan la amenaza y la opresión" (2).

Efectivamente, Poe fué el precursor de Mæterlinck en la evocación lancinante del Misterio, como lo fué de Baudelaire en las visiones macabras, y como fué émulo de Hoffmann en los ensueños de fantasía. Su mundo era el de los fantasmas, y, como dice Wodberry, su magia estriba en efectos de lobreguez, y su señorío ejercíase "en los lugares horribles, medrosos y desolados". (3).

(1) José Pablo Rivas, *Antología de poetas extranjeros y contemporáneos*, p. 136.
(2) Viriato Díaz Pérez, o. c.
(3) Lewis Pattee, *Historia de la Literatura de los Estados Unidos*, versión castellana, p. 173.

Carlos Baudelaire

Carlos Baudelaire (1821-1867), que por una parte entronca con el terrorífico Poe, y exalta y magnifica las notas malsanas del Romanticismo, deriva por otro concepto de Gautier y los parnasianos, en cuanto a la impasibilidad estética y el pulimento de la forma.

Su significación es excepcional en la historia de la tristeza literaria. Si Leopardi es el cantor del pesimismo, Baudelaire es el cantor de la muerte, y ambos forman la gran diada de los poetas del dolor.

Sería imposible buscar en la historia universal de las letras humanas, figura más sombría que Baudelaire, más alejada de lo que para el común de los hombres es lo bueno, lo sano, lo alegre, lo normal, y que de modo más hórrido y a la vez con más arte, personifique toda aberración, monstruosidad o extravagancia.

La suerte no le fué adversa, como a Leopardi, para justificar su lobreguez de espíritu. De familia distinguida, aunque algo apartado en su niñez del calor del hogar, recibió esmerada educación de colegio, gustos aristocráticos, acendrada piedad católica; y si alguna vez conoció ahogos económicos, en general la herencia paterna le permitió vivir holgadamente, cultivando sus gustos artísticos, y frecuentando el mundo elegante y bien hallado con la existencia.

¿De dónde proviene la espantosa negrura de sus versos? Para algunos, su gesto demoníaco fué pura *pose* y carátula de artista; y si cultivó la perversidad y la corrupción, fué insinceramente y por puro recurso literario. El mismo dejó entrever que era así, y así le disculpan su amigo y prologuista Gautier y varios de sus críticos posteriores, señaladamente Bourget. Llevando al extremo esta opinión, escribe Cristóbal de Castro: "Por debajo de esa careta está el correcto, escrupuloso y fino *dandy*, ca-

tólico como un vendeano, monárquico como un bonapartista, honesto como un buen comerciante... ...
... ...

Es la paradoja viviente... Fué el vaso bíblico de perfumes, y pasó por la vida arrastrando públicamente una carroña." (1).

Pero no se llega a las cumbres que él alcanzó, ni se penetra tan hondamente en ese mundo dantesco que él evocaba, sin llevarle dentro de algún modo. Max Nordau, rebatiendo la piadosa hipótesis, recuerda que no se simula con acierto la locura, sino estando algo atacado de ella (2).

Además, aun sus más ilustres vindicadores, sin el exclusivismo que se achaca al autor de *Degeneración*, han reconocido lo mucho de morboso que hubo en el espíritu de Baudelaire. Quizás *cultivó su histeria* con goce y terror, como escribió él en su diario íntimo; pero para eso era necesario que la histeria existiese.

La cultivó, en efecto, y fué víctima de su insana y perversa curiosidad. Buscó sensaciones terribles y violentos espasmos, que pusieran en tensa vibración sus nervios, y cuando nada nuevo le ofreció la realidad, acudió al opio y al haschisch (aunque Gautier le disculpa de este vicio con atenuantes), para embriagarse en la enervadora visión de la quimera. La neurosis, ingénita y estimulada, fué avanzando. Tras varios accidentes cerebrales, sufrió Baudelaire un ataque de hemiplegia y afasia, durante un viaje a Bélgica; y acabó en una casa de salud de París, donde agonizó varios meses en situación de verdadera vesania, sucumbiendo de un ataque de parálisis general.

Bourget, analizando la psicología del poeta, descubre tres causas a su enfermiza propensión: un misticismo profundo agitado por la crisis de la fe religiosa, la vida libertina de París, y el espíritu científico de su tiempo,

(1) *Baudelaire o la paradoja. Los lunes de El Imparcial*, 28 de Febrero de 1921.

(2) *Degeneración*, versión castellana, t. II, p. 83.

analizador y nihilista. Nordau reduce su diagnóstico a considerarle un degenerado, de cuya dolencia son rasgos clínicos bien precisos las complicadas aberraciones de su ética y su sensibilidad; y sintetiza en este cuadro de síntomas el detenido estudio que le consagra: "Tiene "el culto de sí mismo", aborrece la naturaleza, el movimiento, la vida; sueña con un ideal de inmovilidad, de silencio eterno, de simetría y de artificio; ama la enfermedad, la fealdad, el crimen; todas sus inclinaciones son opuestas, en una profunda aberración, a las de los seres sanos; lo que encanta su olfato es el olor de podredumbre; sus ojos, la vista de las carroñas, de la insania y el dolor ajenos; se siente a gusto en la estación de otoño, fangosa y nublada; sus sentidos no son excitados sino por el placer contra naturaleza. Se queja de un espantoso fastidio y de sentimientos de ansiedad; su espíritu no está lleno más que de representaciones sombrías; su asociación de ideas trabaja exclusivamente valiéndose de ideas tristes o repugnantes; la única cosa que puede distraerle e interesarle es el mal: muerte, sangre, lujuria, mentira. Dirige sus oraciones a Satán, y aspira al infierno." (1).

Las dos más extraviadas tendencias literarias de nuestra edad: el satanismo y el decadentismo, reconocen a Baudelaire como profeta y pontífice. Ambas florecieron años después de la muerte del precursor.

Ya Byron había preludiado la nota satánica; pero por puro retoricismo y arrogancia lírica. En Baudelaire lo diabólico es una obsesión. Por doquier veía la garra del demonio; y amaba a los gatos, por creer vislumbrar algo de infernal en sus ojos fosforescentes. No sólo llenó sus versos de alusiones a la acción poderosa de las negras potestades, sino que se atrevió a cantar orgullosamente al diablo, en sus célebres *Letanías de Satanás*:

¡Oh, tú, el más bello y más privado de alabanzas!
¡Oh, Dios, a quien la suerte truncó las esperanzas!
¡Satán, apiádate de mi larga miseria!

(1) O. y t. c., p. 82.

PLEGARIA

¡Gloria a ti y alabanza, Satán, en las alturas
del Cielo en que reinaste; y gloria, en las negruras
del Infierno en que sueñas, silencioso y vencido!
Haz que un día mi espíritu repose complacido
contigo, bajo el árbol de la Ciencia, ¡oh, Satán!,
cuando, moderno Templo, sus ramas se abrirán. (1)

Y ese diabolismo no es, naturalmente, sino desviación de una tendencia mística. Si la blasfemia, como con razón se ha dicho, es una oración al revés, sólo un místico, creyente fervoroso, aunque extraviado, en poderes sobrenaturales, puede, por refinamiento insano, buscar dolorosa voluptuosidad en el ultraje sacrílego, que pone al Diablo en el puesto de Dios, solazándose en las profanaciones de la misa negra; y apetecer la angustia del pecado y la perspectiva terrorífica de la condenación. Así aparece en Baudelaire la culpa, acompañada siempre por un cortejo angustioso de remordimientos e inquietudes. El mal se le presenta como inevitable propensión y secreto goce de los humanos, y posee enorme acuidad para percibirle.

"Como nidos de víboras en un estercolero que se levanta —escribe su amigo y vindicador Teófilo Gautier— ve bullir los malos instintos nacientes, las costumbres innobles perezosamente acurrucadas en el fango; y ante ese espectáculo, que le atrae y le repele, adquiere incurable melancolía, pues no se juzga mejor que los demás. Y sufre, al ver la pura bóveda de los cielos y las castas estrellas veladas por inmundos vapores" (2).

(1) De *Las flores del mal*. Traducción en verso castellano, por Eduardo Marquina.

(2) Noticia preliminar sobre *Les fleurs du mal*, de Charles Baudelaire, p. 21.

Baudelaire hizo del decadentismo una ejecutoria de superioridad exquisita, convirtiéndose en glorificador de todo lo artificial, decrépito, corrompido y horripilante; todo lo que es enfermedad, muerte o dolor.

Como dice Bourget, se dió cuenta de que llegaba tarde a una civilización envejecida, y, en vez de deplorar esa tardía llegada, se regocijó y hasta se honró con ello. "Era un hombre de la decadencia, y se ha hecho un teórico de la decadencia." (1).

Bourget intenta justificar, no obstante, el estro enfermizo de Baudelaire, alegando que todas las decadencias históricas encierran personalidades superiores, en riqueza intelectual y sensitiva, a los hombres de épocas de sencillez, y que la enfermedad es un estado del hombre tan respetable como la salud. No es menester aquí rebatir tan sofística defensa. Basta consignar lo triste y doloroso de una estética, donde pueden proclamarse como goces del espíritu el *verdor jaspeado de las descomposiciones, y la fosforescencia de la podredumbre*.

Fué Baudelaire alma de insaciables anhelos, naturaleza ávida de vibrar a cada paso con sensaciones nuevas, imaginación de curiosidades infinitas; y cuando el desgaste nervioso producido por excesos precoces ahogó en él las fuentes de la sensación normal, necesitó buscar la anormal por todas las vías, aún las más tortuosas. De aquí el uso de venenos excitantes o lecturas tóxicas de alucinación y pesadilla (Poe, Quincey); y, como término, la necesidad del dolor para la voluptuosidad—sufrir y hacer sufrir, el *masoquismo* y el *sadismo*, tan conocidos de los psiquiatras—. *Sólo el aparato sangriento de la destrucción* (frase del propio poeta), refrescaba por algunos minutos su fiebre de sensualidad inextinguible (2).

Teófilo Gautier, que asistió al nacimiento del decadentismo baudelairiano, y le justificó, prologando las poesías del maestro, le define así: Representa—dice—lo complicado, refinado, raro y antinatural; "confidencias sutiles de

(1) *Essais de psychologie contemporaine*, t. I, p. 19.

(2) V. Bourget, o. y t. c., p. 18.

11

la neurosis, confesiones de la pasión envejecida, que se deprava, y las extrañas alucinaciones de la idea fija, llevando a la locura". Ama la sombra, donde "se mueven confusamente las larvas de las supersticiones, los fantasmas del insomnio, los terrores nocturnos, los remordimientos que hacen estremecer y reaparecen al menor ruido, los ensueños monstruosos que sólo detiene la impotencia, las fantasías oscuras que asombrarían a la luz, y todo lo que el alma, en el fondo de su más profunda y última caverna, recela de tenebroso, de deforme y de vagamente horrible." (1).

Lo artificial supera siempre a lo natural en encantos, para Baudelaire. Soñaba con un mundo de metal y vidrio, sin sol, astros, plantas, movimientos ni rumores. A una mujer de fresca belleza juvenil, prefería una matrona ajada, que supiera simular atractivos a fuerza de afeites y cosméticos. Veía en la depravación una superioridad que distingue al hombre del animal; pues éste, sometido a la fuerza ciega del instinto, que le empuja a lo para él orgánicamente normal, carece de posibilidad para depravarse.

Si canta en sus versos al vino y a las diversas clases de la embriaguez, no es para expresar la báquica alegría del beodo, como hubiera podido hacer un Anacreonte, sino para trazar terribles cuadros con los efectos del alcohol, no iluminados por tesis moral alguna, como *El vino del obrero*, de escalofriante lobreguez. En la galería de sus mujeres, (que son tipos generales, más que individuos), "unas simbolizan la prostitución inconsciente y casi bestial... otras, de corrupción más fría, más sabia y más perversa, especie de marquesas de Marteuil del siglo XIX, transportan el vicio del cuerpo al alma. Son altaneras, glaciales, amargas; no hallan el placer sino en la maldad satisfecha; insaciables como la esterilidad, melancólicas como el tedio, no teniendo sino caprichos histéricos y locos, y privadas, como el Demonio, del poder de amar" (2).

(1) Gautier, o. c., p. 17.
(2) Gautier, o. c., p. 36.

Pero de todos los temas de Baudelaire, su predilecto es la muerte. Se complace en las visiones macabras, y la descomposición cadavérica le produce una impresión visual y hasta olfativa de las más agradables. Sus poesías rebosan de tales horrores. En una de ellas, el vértigo de lo horrible engendra en el perturbado cerebro del poeta la más espeluznante alucinación de pesadilla. Se ve a sí propio ahorcado. La podredumbre le corroe, murciélagos y grajos devoran sus carnes palpitantes, y arrancan sus miembros con impasible lentitud. Reproduzcamos aquí, para documentar este estudio, algún fragmento, entre los menos repugnantes, de aquellos siniestros poemas, escanciados en el claro vaso del verso castellano por la musa de Marquina.

En *Una carroña* se dirige el autor a una mujer, recordándole que han visto juntos aquella mañana un cadáver en plena descomposición, amagado por un perro hambriento, y acaba con esta reflexión dolorosa:

—¡Pensar que tú serás igual que esta basura
y que esta horrible infección,
estrella de mis ojos, sol de mi noche obscura,
tú, mi Angel y mi pasión. (1).

Rememora las medievales *danzas de la muerte*, en su sombría

DANZA MACABRA

... ...
Muchos te mirarán con un desdén secreto,
porque no ven, hambriento de carne el corazón,
la suprema elegancia de la humana armazón;
yo te encuentro a mi gusto, soberano esqueleto.

Describe una visión siniestra de las partes del esqueleto, y acaba:

(1) De *Las flores del mal*, versión en verso castellano por Eduardo Marquina.

Por todos tus países la muerte bate el ala
y te sigue en sus danzas, humanidad baldía,
y, a veces, como tú, se viste y se acicala
y mezcla a tu locura su infinita ironía. (1).

La imagen de la voluptuosidad va en él asociada a la idea de la muerte. Así se ve en

LAS DOS BUENAS HERMANAS

Sí, la Carne y la Muerte son dos buenas hermanas,
ambas llenas de besos, ambas ricas y sanas;
... ...
Ataúdes y alcobas, en hermandad fecunda,
alternativamente nos ofrecen las rosas
de sus negros placeres y sus fiestas odiosas.
¿Cuándo me enterrarás, ¡oh, Carne mía inmunda!
¿Cuándo lograré que tú, su rival, me beses,
Muerte, sobre estos mirtos echando tus cipreses? (2).

"Baudelaire—escribe Gautier—puede decir como las brujas de Macbeth: "Lo bello es horrible; lo horrible es bello." Y, efectivamente, para él el horror es el mayor tesoro que oculta la belleza, como se ve en aquellos versos, verdaderos cánones de su estética patológica:

Tu marches sur des mortes, Beauté; dont tu te moques,
de tes bijoux l'horreur, n'est pas le moins charmante?

Que alguien ha traducido así:

Sobre muertos, Belleza, caminas,
aunque en ellos tu burla fulminas.
¿De tus joyas, lo más seductor
no es quizás la emoción del horror?

Aun los meros títulos de sus poesías, tales como *El Leteo, Las metamórfosis del vampiro, La sima, La musa*

(1) Idem, íd.
(2) Idem, íd.

enferma, El poseído, Un fantasma, La antorcha viva, El veneno, El aparecido, Tristezas de la luna, Los buhos. El tonel del odio, Spleen, Obsesión, El gusto de la nada, La alquimia del dolor, El heautontimorumenos, El esqueleto labrador, y otras, aparte las citadas antes, bastan para sugerir imágenes de lobreguez o de horror. Todas ellas, diseminadas por distintas publicaciones, fueron reunidas por el autor hacia 1857, en la colección a la que supo dar nombre gráfico y expresivo: *Las flores del mal;* apoteosis grandiosa y terrible del pesimismo y el dolor, la descomposición y la muerte.

Acerca de ella, otro poeta parnasiano, Leconte de Lisle, escribía, el año 1861, en la *Revue Européenne*: "*Las flores del mal* no son una obra literaria donde se pueda penetrar sin iniciación. No estamos aquí en el mundo de la vulgaridad universal. La mirada del poeta se hunde en círculos infernales aún inexplorados... De allí salen maldiciones y quejas, cantos exóticos, blasfemias, gritos de angustia y de dolor. Las torturas de la pasión, las ferocidades y las cobardías sociales, los ásperos sollozos de la desesperación, la ironía y el desdén: todo se mezcla con fuerza y armonía en esa pesadilla dantesca, perforada acá y allá por luminosas salidas, que dejan volar el espíritu hacia la paz y las alegrías ideales. La elección y la disposición de las palabras, el movimiento general y el estilo, todo concurre al mismo efecto, dejando a la vez en el espíritu la visión de cosas terribles y misteriosas."

Recopilación de aquel Museo de horrores, es el *Prefacio* con que *Las Flores del mal* abordan al lector:

La estulticia, la roña y el vicio, son amigos
a los que nuestros cuerpos y almas abandonamos;
y los remordimientos, perros que alimentamos,
lo mismo que alimentan la lepra los mendigos.
Somos, en el pecado, largos y generosos;
nos hacemos pagar bien nuestras confesiones,
y ganamos de nuevo los caminos fangosos,
creyendo lavar culpas con viles atriciones.
En la almohada del mal Satanás Trimegisto
va meciendo nuestra alma con siniestra piedad;

y su mordente químico, sabiamente previsto,
hace un polvo sutil de nuestra voluntad.
Todas las inmundicias sus encantos nos ceden;
los hilos de la farsa los mueve Satanás,
y por eso al abismo, sin pararnos jamás,
descendemos, envueltos en tinieblas que hieden.
Libertinos en ruina, que besan con angustia
el seno magullado de la vieja ramera,
abusamos miedosos del goce a la carrera,
exprimiéndolo bien como naranja mustia.
Apretada, bullendo como pueblo de helmintos,
nuestros cerebros llena una turba infernal,
y, al respirar, nos baña los pulmones extintos
la Muerte, verde río de corriente fatal. (1)
... ...

Aparte esta magna colección poética, compuso Baudelaire otras obras inspiradas por el mismo estro lúgubre. Tal es *Los paraísos artificiales*, ensayo psicológico y literario sobre los efectos del opio y el haschisch

Para comprender el angustioso estado de alma del poeta, basta leer algunos de sus versos, que a continuación se reproducen:

SPLEEN

... ...
Yo soy un cementerio abierto al mundo aún,
donde van los gusanos, como remordimientos,
reduciendo a cenizas mis buenos sentimientos.
Yo soy un boudoir *lleno de rosas profanadas,*
en que se apilan mustias las modas aviejadas,
y que hasta los bouquets *de color desmayado*
exhalan un olor de frasco destapado.
... ...

ALQUIMIA DEL DOLOR

Dolor, gran Hermes que me asistes.
por ti yo soy igual, dolor,

(1) De la obra citada, versión de Marquina.

al viejo Midas, el mayor
entre los alquimistas tristes.
Por ti yo cambio el oro en hierro,
el paraíso en negro encierro;
el sol poniente, cada día,
por ti me finge una agonía,
y si los cielos miro, creo
ver un inmenso mausoleo.

OBSESION

Impreca a los bosques, al Océano, a la noche por sus estrellas, a todo lo que tiene rumor o resplandores. Y acaba:

Voy buscando el vacío, lo negro, lo desnudo;
pero hasta las tinieblas, en su silencio mudo,
dan asilo a las muertas visiones, que a millares
se salen de mí mismo y me son familiares.
... ...

Baudelaire, como decía Víctor Hugo, dotó al arte de un estremecimiento nuevo; pero fué estremecimiento de vesania, con el que llegó la literatura a la cumbre del dolor insuperado e insuperable. "Su pesimismo—escribe Bourget — fué el horror de existir y el apetito furioso de la Nada... el Nirvana de los indios, descubierto en el fondo de las neurosis modernas, e invocado con los sobresaltos de enervación de un hombre cuyos antepasados obraron, en vez de contemplarle con la serenidad hierática de un hijo del tórrido sol." (1).

Su influencia, nula mientras él vivió, fué transcendental quince años después de su muerte, y desde entonces hasta hoy Baudelaire quedó como el Maestro indiscutible de los poetas tristes, dolientes y malsanos.

(1) *Essais de psychologie contemporaine*, t. I, p. 15.

IV

LA TRISTEZA REALISTA DE LA VULGARIDAD COTIDIANA

1. — El análisis literario de lo feo y lo mediocre.

La tristeza de románticos y parnasianos, había sido la proyección subjetiva del mundo sobre corazones hiperestésicos, o almas yermas y desoladas: puramente interna y de apreciación personal para el escritor. La tristeza realista es algo nuevo en la historia literaria; pero un algo exterior y objetivo, que está en las cosas y en los hombres, no en el desahogo pasional del poeta, el dramaturgo o el novelista. Por eso es una tristeza menos estridente, pero más acerba; menos torrencial y espumosa, pero más honda, humana y positiva.

El realismo, hijo del romanticismo, aprendió de éste a contemplar cara a cara la realidad entera, sin las trabas, cortapisas y convencionalismos de los clásicos; a explorar todos los abismos sociales y sacar a la luz los hombres de sus más bajos fondos. Y, al encararse con la realidad, la encontró mala, fea, injusta, cruel, arbitraria, o simplemente ridícula. No la magnificó ni exaltó con líricas y soñadas hipérboles, como los románticos; pero la exploró en sus más íntimas reconditeces, la analizó al microscopio y la disecó fibra por fibra, obteniendo—sin alaridos, imprecaciones, ni soliloquios de metafísica desesperanza—una impresión quizá más negra, más abrumadora, menos grandiosamente siniestra, pero más sistemática y asfixiante en su lobreguez.

El pesimismo realista se distingue del romántico, por la frialdad intelectual y la impasibilidad voluntaria. Como escribe Palante, "no procede ya de una sensibilidad exasperada y sufriente, sino de una inteligencia lúcida, que ejerce su clarividencia crítica sobre los lados feos de nuestra especie" (1). Ante el lado triste de la vida, los románticos (Hugo, Sand), sentían piedad ferviente. Los realistas sustituyen la piedad con la minuciosa e impasible observación.

"Las miserias humanas serán analizadas en adelante con una ironía que nada tiene de compasiva" — dice un moderno historiador de la novela social en Francia (2)—.

Con alguna excepción—que apunta ya Brunetière—como la novela humanitaria inglesa de Jorge Elliot, el realismo es glacial y misantrópico. Gusta más del sarcasmo que de la queja. No se revuelve contra el destino, ni toma a los hombres por lo trágico. Exhibe sus debilidades, sus llagas, sus presuntuosas tonterías, para castigarlas con el desprecio. Es—dice el citado Palante—la teoría de la imbecilidad, la vulgaridad y la vileza universales. Así vemos un Stendhal; un Merimée, "amigo y émulo de Stendhal en la observación irónica de la naturaleza humana"; un Flaubert, encarnizándose en la imbecilidad de sus fantoches, de Federico Moreau, de Bouvard y de Pécuchet; un Taine, en Thomas Graindorge, un Challemel-Lacour, en sus *Reflexiones de un pesimista*" (3).

"No es ya el dolor humano; no es ya el mal de vivir, lo que forma el tema propio de ese pesimismo; sino más bien la villanía y la tontería humanas" (4). No es exagerada la frase de Henry Bordeaux, al decir que los literatos del realismo gustaron verdadera

(1) *Pessimisme et individualisme*. Cap. *Pessimisme misanthropique*.
(2) Charles Brun, *Le roman social en France*, Cap. V. *Le roman realiste et naturaliste*.
(3) Palante, o. c., p. 43.
(4) O. c., p. 42.

"voluptuosidad en sorprender a los hombres en flagrante delito de ignominia".

El realismo descendió de las cumbres de la quimera a la realidad vulgar de la vida cotidiana, sacó a luz los pequeños dramas, las angustias, las miserias que se deslizan calladamente en el fondo de los hogares, la prosa vacía y sin idealidad de nuestras clases medias, la monotonía lenta, isócrona, fatigosa, de las vidas grises.

La literatura realista se ha refugiado en la novela, como su más adecuado campo de expresión. "La novela del siglo XIX — escribe un autor (1) —, imitando la marcha de la ciencia, se ha acercado a la realidad, la ha juzgado indigna y despreciable; ha tomado a su cargo mofarse de la vida moderna que nos engaña, hacer resaltar su maldad y su fatigosa inutilidad... La novela realista es la que trata de decirnos toda la verdad. Ha sacado a luz, con una abundancia exhuberante, fracasados, imbéciles, vencidos, gentes todas lamentables, que no llegan a levantar el peso de su condena. No deja en modo alguno su puesto al ideal, y nos pinta la vida fea, nauseabunda, absurda y bestia. Su filosofía, o la idea que la inspira, es que todo se reduce a una nada agitada y al fastidio."

2.—El realismo en la novela francesa.

Stendhal

Abre la marcha de las negaciones realistas el precursor de esta escuela, Enrique Beyle, más conocido con el nombre de Stendhal (1783-1842); literato que procede del Romanticismo, y marca la línea divisoria entre ambas agrupaciones literarias.

(1) Tardieu. *El aburrimiento*, versión española, p. 362.

El pesimismo en que rebosan las novelas de Stendhal, fué producto a la vez de su filosofía agresivamente atea—propia del siglo XVIII, en que nació—, de su espíritu sensitivo, analizador y misantrópico, y de las penosas impresiones que recogió en su infancia triste y en su atormentada adolescencia. Huérfano de madre, odiando a su padre y sintiéndose odiado por él, tuvo siempre manifiesto horror a la familia. Más tarde, uno de sus axiomas favoritos era que "nuestros padres y nuestros maestros son nuestros peores enemigos, cuando entramos en el mundo". Su vida después, en los ejércitos de Napoleón, su ídolo, viendo de cerca las luchas, egoísmos y ferocidades de los hombres, le dió acuidad especialísima para observar las miserias y los dolores de la sociedad cotidiana, trasladándolos con terrible fidelidad a sus obras (1).

"Dotado por naturaleza y por estudio de sagacidad extraordinaria para sorprender los más ocultos repliegues de la conciencia moral—escribe Menéndez y Pelayo—se inclinó con preferencia, y como por sabio *dilettantismo*, al estudio de lo más monstruoso y excéntrico, al cultivo de todas las rarezas psicológicas, de los maquiavelismos obscuros, de las perversidades e infamias más preternaturales e inusitadas, de todos los casos raros de clínica mental" (2). Por eso sus héroes "son personajes tan extrañamente concebidos, tan negros y misteriosos, dotados por el autor de maldad tan estrambótica y trascendental" (3). De aquí los horrores y truculencias amontonados en sus novelas, tales como *La abadesa de Castro, Cenci, Vittorio Accoramboni,* etc. Las más célebres de ellas, *Rojo y Negro* y *La Cartuja de Parma*, son pinturas de la sociedad que sólo inspiran hacia ella disgusto y horror.

(1) V. Bourget. *Essais de psychologie contemporaine*, t. I, p. 321 y sigs.
(2) *Historia de las ideas estéticas*, t. V., p. 251.
(3) Idem, íd.

"En *Rojo y Negro*—escribe Poitou— se siente, a la vez, el desprecio al hombre y el odio a toda religión; es el pesimismo amargo de Cándido, aliado a una especie de furor anticristiano; toda la acritud, toda la hiel de Voltaire, sin su alegría, su ingenio y su gracia" (1).

Su protagonista, Julián Sorel, entronca con los héroes románticos por su misantropía y predestinación al mal. Es un alma frenética y sin escrúpulos, cargada de crímenes, y revestida, no obstante, con la aureola de ser superior no comprendido; inteligencia escepcional, sensibilidad ávida de impresiones nuevas e intensas, aunque sean dolorosas y terribles.

Stendhal—escribe Bourget—ha dicho la última palabra sobre la melancolía de 1830. Su Julián Sorel difiere de los negros héroes de Hugo, Dumas y Musset, en que, sufriendo su propia nostalgia, conoce la razón de ella. "La cruel y fría pasión de *llegar* es un torcedor de su corazón, y se lo confiesa. Reconoce en él los ardores implacables del descentrado, a quien tienta el crimen. La infinita tristeza y la vaga desesperanza, se resuelven en él en un apetito desenfrenado de goces destructores" (2).

"Esta filosofía — escribe el propio Stendhal, comentando las ideas de Sorel — era tal vez verdadera, pero propia para desear la muerte." Así, como dice Bourget, en esa obra maestra de Stendhal, vemos "apuntar el alba trágica del pesimismo" (3).

La bondad no existe para él, que hace decir a Julián, su héroe principal y el *alter ego* de su filosofía: "Las gentes a quienes se honra, no son sino bribones, que tuvieron la dicha de no ser cogidos en flagrante delito."

(1) *Du roman et du theatre contemporains*, p. 188.
(2) Bourget, o. y t. c., ps. 327 y 328.
(3) O. y t. c., p. 329.

Balzac

Pero si Stendhal es el precursor del realismo, Honorato de Balzac (1799-1850), es el escritor cumbre, que forja y personifica esa escuela. Su producción rápida, vastísima, inagotable, es el panorama gigantesco de toda una época. Pinta y resume allí con trazos indelebles las inquietudes, tribulaciones, villanías y miserias de la sociedad francesa en la primera etapa del siglo pasado.

Balzac es el primero en aplicar a la literatura el determinismo filosófico, mostrando al hombre sometido a las leyes de la animalidad y del medio, y trazando de él una Historia natural, que permite agruparle en tipos y especies, tan caracterizados como los zoológicos..

Las 40 novelas que forman esa mole ingente de la *Comedia humana*, comprenden toda la sociedad de su tiempo, cuidadosamente clasificada en series: serie de la vida privada, de la vida provincial, de la vida parisién, de la vida política, de la vida militar y de la vida campestre, además de sus estudios filosóficos y analíticos. Y todo ese hirviente *microcosmos*, ya con *información documental*, que preludia a Zola, ya con abultada fantasía, que sobrevive a los románticos, es una acerba y sangrante disección de una vida y una sociedad, que se reputan fundamentalmente malas. Balzac, heredero de Stendhal en procedimientos literarios, lo es en pesimismo, aunque el de aquél fuese compatible con sus creencias católicas. Tiene marcada predilección por la pintura del mal y de lo feo, agrandándolos artísticamente a su antojo. Cada uno de sus héroes es, más que un individuo, un tipo. Con los rasgos acumulados de muchos bribones o muchos estúpidos, elabora arquetipos de bellaquería o estupidez. La misma negrura en los cuadros sociales, idéntico escepticismo moral que en el autor de *Rojo y Negro*, se advierten en el creador de *La comedia humana*.

Dice bien Poitou: "Continúa la tesis del triunfo del mal; pero, introduciéndola en la pintura de costumbres familiares, reduciéndola a las proporciones de la vida ordinaria y en el marco de nuestra sociedad burguesa, el autor del *Padre Goriot* la ha dado carácter de verosimilitud, y la ha impreso en cierto modo un sello de realismo, que la hace aún más cruel y maléfica" (1).

La corrupción, el cinismo, la ignominia, la sordidez, la rapacidad, el robo, el crimen, la lujuria, la ambición: he aquí los resortes estéticos que Balzac buscó en la vida, y que reflejó en novelas como *El Padre Goriot*, *Los dos hermanos*, *Esplendores y miserias de las cortesanas*, *Las ilusiones perdidas*, *La última encarnación de Vautrin*, *Los campesinos*, *Los parientes pobres*, y tantas más.

Balzac introduce en la literatura las preocupaciones materiales. Sus personajes no son, como los románticos, simples *amadores*, indiferentes al mundo vulgar de las realidades cotidianas, sino hombres que ejercen una profesión, que tienen intereses y que aspiran a la riqueza. Lo que el amor fué para Jorge Sand, es para Balzac el dinero, motor oculto o explícito de sus personajes, como lo es de la prosaica vida contemporánea; y la pasión del dinero, con sus luchas, sus intrigas, sus infamias, sus claudicaciones, es el vicio culminante en su literatura, inspirador de sus más escépticos sarcasmos. En su drama *Vautrin*, dice un personaje: "Tomad un baño de oro, y saldréis virtuosos".

Pero él no cree en la virtud. Como dice un moderno historiador literario, "casi siempre la pinta como una especie de debilidad: en Biroteau, se explica por la tontería, y en el Padre Goriot tiene algo de morboso. El verdadero mundo de Balzac, aquel donde él se siente a gusto, es el mundo donde se trafica, donde se intriga, donde las avaricias y las ambiciones chocan entre sí,

---

(1) O. c., p. 188.

desenvolviendo esos bajos instintos que son el dominio del realismo. Inmoral como la naturaleza misma, o más bien extraño a toda moral, la comedia humana no consiste para él sino en la concurrencia de necesidades, en la lucha de fuerzas antagónicas, disputándose el poder y la fortuna" (1).

Acentúanse en Balzac la negación y la protesta, ya apuntadas en los románticos, contra todo el orden moral y social establecido. Fustigará, como Jorge Sand, las injusticias de la situación femenina, diciendo en *Memorias de dos jóvenes casadas*, que la mujer antes del matrimonio era "un sér, y se ha convertido en una cosa" (2). Como la Sand también, pero en forma de más cruel sarcasmo, hace una dura disección del casamiento, en obras como *Fisiología del matrimonio, Pequeñas miserias de la vida conyugal, La solterona, Las memorias de dos jóvenes casadas, Dinah Piedefer* y *El contrato matrimonial*. En ésta dice un personaje que el matrimonio es "la más tonta de las inmolaciones sociales". (*Escenas de la vida privada, el pro y el contra*).

El mismo germen de descontento socialista que consignamos en los noveladores del Romanticismo, culmina ahora en Balzac. Así lo expresa Poitou: "En veinte de sus novelas se halla esta idea, incesantemente reproducida y amargamente desenvuelta: que nuestra organización social y política es mala, que todo está por rehacer desde la base a la cima, que la ley es atea, el poder sin entrañas, sus agentes sin honor y sin conciencia. Por todas partes injusticia, opresión, rapacidad. Mirad arriba: sólo hay ambiciosos e intrigantes, encumbrados por la bajeza o por el crimen, incapaces e insolentes, cubriendo su nulidad y su corrupción con el manto del orgullo o de la hipocresía. Mirad abajo: sólo hay almas selectas, inteligencias sublimes, capacidades maravillosas y no sospechadas, hombres de Estado,

(1) Georges Pellissier, *Précis de l'histoire de la Litterature française*. p. 444.
(2) T. I, p. 275.

sabios, poetas, inventores, todos genios sufrientes y desconocidos, que el descuido de la sociedad deja languidecer en la miseria y el abandono. Tal es la tesis que Balzac ha desarrollado en *Las ilusiones perdidas*, en *Una imprenta de provincia*, en *Los empleados*, etc..."

La tristeza que emana de todas sus obras, el disgusto de la sociedad presente, y su obsesión principal por los problemas del dinero, tanto como credo doctrinal, fueron en Balzac producto de su vida angustiosa, en lucha de galeote por el sustento diario de él y de los suyos, debatiéndose entre las espesas mallas de la usura, y trabajando febrilmente, de día y de noche, bajo la presión agobiadora de acreedores, pagarés, vencimientos y peticiones familiares apremiantes. Su existencia entera se consumió así precozmente, sin que bastara jamás su maravillosa pluma para subvenir a todas sus necesidades. Sus cartas—de niño grande, todo corazón, a quien las privaciones de su madre y sus hermanas desvelan más que sus ahogos propios—, comentadas por Emilio Zola, son un poema íntimo de amargo esfuerzo.

"Sólo tal hombre podía escribir la epopeya moderna. Era preciso que hubiese pasado por la quiebra, para componer su admirable *César Biroteau*, que es tan grande en su perfumería como el héroe de Homero delante de Troya. Era preciso que hubiese andado por el arroyo de París con los zapatos rotos, para conocer las miserias de la vida, y levantar los tipos eternos de los Goriot, de los Felipe Bridau, de los Marueffe, de los barones Hulot, de los Rastignac. Un hombre dichoso, que hubiese digerido sosegadamente y pasado los días sin sacudimientos, jamás hubiese descendido a esa fiebre de la existencia actual. Balzac, actor del drama del dinero, ha extraído del dinero todo lo terriblemente patético que encierra en nuestra época; y ha analizado asimismo las pasiones que mueven a los personajes de la comedia contemporánea; ha pintado admirablemente su tiempo, porque sufría los males de su tiempo. Es el soldado colocado en el centro de la batalla de la vida, que lo ve todo, que se bate por

su propia cuenta, y que refiere la acción en la fiebre misma de la lucha" (1).

El espíritu y los procedimientos de Balzac son, en rigor, los que dan pauta a toda la novela contemporánea.

Flaubert

Si Stendhal echa los cimientos en el edificio de la novela realista, y Balzac es el titán que le alza de una vez sobre sus hombros atléticos, Flaubert es el alarife exquisito, que le cincela con primores de encaje, le remata y embellece con calados, pináculos y cresterías.

Gustavo Flaubert (1821-1880), añade la perfección de forma, el pulimento y el preciosismo, a la obra común adonde Balzac había aportado el número, la fecundidad y la fuerza; pero hereda y aun acrecienta su gesto desolado ante el espectáculo del mundo.

Flaubert, aunque realista por su impasibilidad y su observación balzaciana, fué un superviviente del Romanticismo, al que alcanzó en sus postrimerías, por su amor a lo épico, extraordinario, pintoresco y colorista, su aversión a la vida obscura y trivial ordinaria—no obstante reflejarla tan maravillosamente en sus libros—, y aquel odio vehemente y exaltado al *burgués*, que ha quedado en proverbio; entendiendo por burgués al hombre sin imaginación ni ideal, que vive grosera y trivialmente al ras de tierra.

Era un descentrado, como tantos hubo en la generación romántica; uno de los que, refugiados en el alcázar interior de sus sueños, ambiciosamente exquisitos, no pueden afrontar a la realidad cotidiana, sin sentir un choque dolorosamente decepcionador, que lastima y atormenta las fibras más delicadas de su alma. Y la época era propicia al desencanto. Flaubert,

(1) E. Zola, *Balzac*. Versión castellana, p. 87.

hijo de la Normandía, quizás — dice Bourget — con alguna sangre de pirata en sus venas, tradicionalista y monárquico, veía en Francia hundirse los tronos y advenir al poder la democracia, niveladora y justiciera, pero plebeya y sin poesía. Y su espíritu, desmesurado y suntuoso, ahogábase en aquella atmósfera gris. "Parecía—escribieron los Goncourt—llevar en sí la fatiga de haber escalado en vano algún cielo" (1).

El rudo contraste entre la vida, la ideación y el ensueño, que tanto hizo sufrir al escritor, fué el eje de todas sus novelas, no obstante su diversidad de asunto, tono y hasta época. Por eso todas son tan dolorosas, pese a la insensibilidad afectada por el autor ante el drama que devora a sus personajes.

Más que nada, la tontería humana tenía la virtud de sacudir sus nervios y desatar sus furiosas cóleras o sus ironías feroces. Nadie ha flagelado con más saña que él la imbecilidad de la burguesía. Ahí está *Madame Bovary* para demostrarlo. "Los imbéciles—escribía Zola —son para Gustavo Flaubert enemigos personales, a quienes trata de aniquilar" (2).

Y no eran solamente problemas transcendentales los que le atormentaban. La lucha con el léxico, en su prurito de estilista impecable, era para él no menos cruel que la lucha con la vida. Zola, que le vió trabajar de cerca, refiere al menudeo sus angustias ante una asonancia o un hiato, sus noches de insomnio o de pesadilla para pulir una frase después de escribirla veinte veces; su terror ante una coma trasconejada en las pruebas de imprenta (3).

La mayor desgracia que puede ocurrir a un escritor—según frase de Bourget (4)—es juntar a un gran

(1) *Mommes de lettres*, V. Bourget, o. y t. c., p. 137 y siguientes.

(2) Zola. *Gustavo Flaubert*, versión castellana, página 15.

(3) Idem, íd., p. 80 y sigs.

(4) Bourget, o. y t. c., p. 146

poder de análisis, un gran poder de poesía. Y porque ambas cosas las poseyó Flaubert, fué víctima de una desesperación menos teatral y estridente, pero no menos honda, que la de Baudelaire. Así, escribía a su amigo Du Camp: "¿Has reflexionado cuán organizados estamos para la desgracia?..." Y también: "Desde muy joven tuve un presentimiento completo de la vida. Era como un olor de cocina nauseabunda, que se escapa por un ventilador. No hace falta haberla probado para saber que hace vomitar."

Las cinco novelas que escribió Flaubert; las dos de costumbres contemporáneas, *Madame Bovary* y *Educación sentimental;* las dos de ambiente exótico y época remota, *Salambô* y *La tentación de Antonio*, y hasta su caprichosa humorada *Bouvard y Pécuchet*, rebosan idéntico nihilismo.

Madame Bovary, considerada como la obra maestra de Flaubert, es la novela del tedio provinciano y la novela del adulterio. Emma—alma soñadora nutrida con románticas lecturas, esposa de un mediocre médico rural que la ama, pero no sabe, con su vulgaridad, hacerla dichosa—se ahoga en el ambiente ramplón de la provincia. Sueña con idilios poéticos y romancescas aventuras, y, empujada por la estolidez que la rodea, cae fatalmente en brazos de uno y otro amante, sin gustar sino la decepción del ensueño frustrado, el vacío del abandono egoísta, el acre sabor de la depravación, el torcedor de la culpa. Fracasada en el hogar y en el amor libre, busca inútilmente consuelos en la religión, y cuando no puede soportar el peso que la oprime, acaba suicidándose con un puñado de arsénico.

La educación sentimental es la pintura admirable de toda una generación, en el agitado período histórico que va de 1840 a 1852, por el que pasan los estertores de la monarquía de Luis Felipe y las convulsiones de la Segunda República. "Todos sus personajes — escribe Zola—se agitan en el vacío, giran como veletas, abandonan la presa por la sombra, se empequeñecen más y más a cada nueva aventura, van hacia la nada; sátira

sangrienta en el fondo, pintura terrible de una sociedad trastornada, extraviada y que vive al día; libro formidable, en el cual la imbecilidad es épica, el género humano adquiere la importancia de hormiguero; lo feo, lo obscuro, lo ruín, arraigan y se entronizan. Es un magnífico templo de mármol levantado a la impotencia" (1).

El protagonista de *La educación sentimental*, Federico Moreau, es un inquieto y orgulloso, como Emma Bovary, que a los 22 años se queja ya de no ver realizados sus grandiosos anhelos, y que, en definitiva, consume su inteligencia y su actividad en futilidades, persiguiendo en vano un amor fantasma, y vegetando en un ocio doloroso, entre la bancarrota de su existencia y de su dicha.

Y el mismo fracaso que en estos dos personajes de nuestra civilización fatigada, su propia pugna entre el deseo inagotable y la realidad exhausta, hallaremos en las figuras hieráticas de la antigüedad, que Flaubert exhuma en sabia evocación arqueológica.

Bourget explora hábilmente los hilos de dolor que ligan entre sí tales novelas. "Cuando Salambô — dice — se apodera del *zaimph*, de aquel manto de la diosa, "a la vez azulado como la noche, amarillo como la aurora, purpúreo como el sol; amplio, diáfano, chispeante, ligero...", queda sorprendida — como Emma entre los brazos de León — de no experimentar aquella felicidad que antes imaginaba: "Queda melancólica ante su sueño irrealizado..." El eremita S. Antonio, sobre la montaña de la Tebaida, habiendo él también realizado su quimera mística, comprende que la potencia de sentir desfallece en él. Busca con angustia la fontana de emociones piadosas que antes corría desde el cielo a su corazón. "Está agotada ahora, y ¿por qué?..." gime, contemplando el horizonte. Sí, ¿por qué

(1) O. c., p. 23.

es una ley común a todas las criaturas humanas que el goce esté siempre en desproporción con el deseo?...

... ...

"Semejantes al esqueleto que Goya nos mostraba, alzando la piedra de su tumba y escribiendo con su seco dedo: "Nada... no hay nada", los muertos de las civilizaciones antiguas se alzan ante los ojos evocadores del poeta. Vienen a jurarle que una misma nada se hallaba en el fondo de las dichas de entonces, que la misma ansiedad y la misma angustia eran el término de todo esfuerzo, y que, bárbaro o civilizado, el hombre no supo jamás ni arreglar el mundo a la medida de su corazón, ni acomodar ese corazón a la medida de sus deseos" (1).

También el propio Bourget, ahondando en la concepción de Flaubert, descubre que el mal atormentador de sus personajes es el *pensamiento*, el cual se empeña en reflejar arbitrariamente el curso de la vida y se duele del fracaso. La mayor parte de su desgracia es efecto de la Literatura que asimilaron, y que obró en ellos como "ácido corrosivo". "Emma y Federico leyeron novelas y poetas, Salambô se saturó de leyendas sagradas, que la recitaba Schahabarim... "Nadie en Cartago era tan sabio como él." S. Antonio se embriagó de discusiones teológicas. Unos y otros son el símbolo transpuesto de lo que fué Flaubert mismo. Es el mal que él tanto padeció, encarnado en ellos, el mal de haber conocido la imagen de la realidad antes de la realidad, la imagen de las sensaciones y de los sentimientos antes de las sensaciones y los sentimientos" (2).

... ...

"Tal es el problema que Flaubert se plantea bajo varias formas sugestivas, desde *Madame Bovary* y *La educación sentimental*, donde estudia dos casos curiosísimos de intoxicación literaria, hasta *Bouvard y Pécuchet*, esa bufonada filosófica, donde analiza, como al

(1) O. y t. c., p. 154.
(2) Bourget, o. y t. c., p. 156.

microscopio, los estragos que causa la ciencia en dos cabezas no preparadas para recibir la ducha formidable de todas las ideas nuevas" (1). El pesimismo sempiterno de Flaubert, justifica la frase con que Zola le calificó: "Es el más amplio negador que hemos tenido en nuestra Literatura".

3.—El impresionismo.

Los Goncourt

Bajo el nombre de impresionistas, suele designarse a un grupo de escritores del realismo, que se esfuerzan por expresar la impresión que las cosas producen en su temperamento, y por comunicarla intensamente a sus lectores. Entre sus más caracterizados representantes, Daudet y los hermanos Goncourt, hay, sin embargo, notables diferencias de espíritu y de técnica, que no me corresponde analizar, pero las cuales repercuten en su distinta posición ante el lado triste y amargo de la vida, que, como realistas al fin, no pueden menos de hacer destacar.

Edmundo de Goncourt (1822-1896), y Julio de Goncourt (1830-1870), que compusieron en colaboración lo mejor de su obra, dotan a la literatura realista de una emoción nueva. No se reducen a observar el lado frecuentemente triste y penoso de la vida normal cotidiana, a estilo de Balzac o Flaubert, sino que buscan los recursos de su arte en los estragos de la neurosis. Son precursores de toda esa literatura patológica, que culmina en Zola, y que parece consubstancial con el naturalismo. Jactábanse de haber sido los primeros en pintar la *vida verdadera;* pero esta verdadera vida solamente lo es fijándonos en la parte de humanidad enferma. Es, como escribe Julio Lemaître, "la vida moderna observada

(1) Idem, íd., p. 157.

sobre todo en lo que tiene de febril y un poco loco, sentida y expresada por los más sutiles y los más nerviosos de los escritores" (1).

Su sensibilidad exaltada no admitía sino lo sensacional y penosamente conmovedor. Y tal carácter tienen sus principales novelas: *Sor Filomena, Renata Mauperin, Germinia Lacerteux* y *Madame Gervaisais*.

Sus personajes—prosigue Lemaître—"son en diversos grados neurópatas, personas de una sensibilidad excesiva y dolorosa, que degenera fácilmente en enfermedad, y por eso también son excelentemente *modernos*..." (2). "Los Goncóurt — añade el mismo crítico — han experimentado por dos veces la necesidad de expresar su miedo a la mujer, su prejuicio contra el matrimonio, y demostrar que el artista debe vivir solo para entregarse por entero a su deidad íntima" (3).

Así, Carlos Demailly, hombre de letras que se casa por amor con una actriz hermosa, pero sin inteligencia ni corazón, sufre de ésta odios, calumnias, continuos y punzantes alfilerazos, y al fin ultrajes en su honor, que, después de torturarle horriblemente, le precipitan en la demencia.

El pintor criollo Coriolis de Naz, prendido en las mallas sutiles de una hebrea, que fué primero su modelo y su amante después, se ve esclavizado por ella, degradado, embrutecido, sin valor para romper la cadena que le atenaza, y aún obligado a remacharla legitimando una unión que le repugna, sacrificando a la vampiresa amigos, arte, voluptuosidad, decoro...

Mme. Gervaisais, joven, viuda, rica y libre de preocupaciones, visita Roma con su tierno hijo. La curación de éste allí, atribuída por la madre a milagro, el ambiente pontificio y el influjo de un áspero confesor, hacen de

(1) *Les Contemporains*, 3.ª serie, p. 38.
(2) Idem, íd., p. 54.
(3) Idem, íd., p. 55.

ella una asceta fanática y sombría. Renuncia a todo, hasta al amor materno. Y cuando su hermano, un militar, atento a las realidades de la existencia, pretende salvarla de su locura, sucumbe en Roma la infeliz, dejando un hijo idiota y enfermizo.

Renata Mauperin, "la muchacha moderna", artista, inteligente y sentimental, adora a su padre. Su hermano, un frío vividor, aspira a casar con una rica heredera, cuya madre es su querida. Pretende Renata impedir tal boda, y es causa involuntaria de la muerte de aquel a quien trata de salvar. Las emociones la hacen contraer una enfermedad del corazón, que la arrastra lentamente al sepulcro.

Germinia Lacerteux, hija de campesinos, salida apenas de una infancia miserable, va a París, donde la deshonra un mozo de café, cuando sólo cuenta 15 años. Entra de criada en casa de una vieja solterona, a cuyo servicio y cuidado se consagrará de por vida. Pero en Germinia se ven, unidos y en pugna, "gran corazón, sentidos desordenados y exigentes, cabeza débil" (1).

Tras muchos años de virtud rigurosa, es poseída de fiebre pasional. Se arruina y llena de deudas por un pilluelo, que la maltrata y la abandona. Luego tiene amores con un obrero borracho. Al fin, se entrega a la prostitución, con "la rabia suprema y enteramente bestial de la histeria" (2). Y en medio de todo ello, sigue cuidando a la pobre anciana con idolatría, y ocultándole la vergüenza de su situación. Una dolencia la lleva al hospital, donde la muerte la redime de sus angustias.

Los desenlaces de los Goncourt son torturadores. "Varios de sus cuadros producen una tristeza que sacude los nervios, que hace daño"; "una emoción pesimista... una compasión que, sobrepujando los sufrimientos particulares, va a la gran miseria humana, dando una sensación de fatalidades crueles" (3).

(1) Lemaitre, o. c.
(2) O. c., p. 57.
(3) O. c., p. 70.

Alfonso Daudet

Muy distinto es el estro de Alfonso Daudet (1840-1897), el siempre apacible y ecuánime, y siempre admirable pintor de paisajes y costumbres. Su psicología gusta más de las notas plácidas que de las estridentes; pero posee una honda simpatía humana, que le hace sustituir al sarcasmo o la impasibilidad de sus compañeros en realismo, la compasión y la dulzura para las desdichas humanas, que su fina sensibilidad le permite descubrir.

Por las páginas de Daudet fluye a torrentes la vida, en su infinita variedad; pero siempre natural, ingenua, como ella es, sin retorcimientos ni amplificaciones tendenciosos. Y por haber en él mucha vida, hay también mucha tristeza, no obstante hallarse confortado su espíritu por el risueño sol de su tierra nativa provenzal. Entre donaires y amenidades, sabe deslizar ironías tristes. Hasta el más regocijado parto de su pluma, aquel grotesco *Tartarín*, mitad Quijote, mitad Sancho, ¿no es algo simbólico del hombre moderno, cada vez más elevado y sutil en idear, y más vacilante, inseguro y temeroso en la acción, con todo el bochorno y la amargura íntima que acompañan a este contradictorio desdoblamiento de nuestro yo?

¡Y qué decir de *Los reyes en el destierro*, tragedia humillante de majestades caídas, que ni siquiera calzan coturno, ni saben fenecer con la dignidad soberana de los reyes de Sófocles y Shakespeare! Sucumben, más que por las convulsiones revolucionarias, por su propia incapacidad, sus vicios y la ruina orgánica de su estirpe; en la promiscuidad de negociantes, vividores y mujerzuelas; arrastrando el histórico cetro por el lodo de París; y bajo la hospitalidad indiferente de la gran urbe republicana, habituada al *crac* de los reyes como al de los banqueros o al de las bailarinas. Su acabamiento entre la prosa iconoclasta del cotidiano vivir, da la penosa impresión de un naufragio, donde se hunde toda una institución secular, combatida por el tráfago de nuestro tiempo.

Daudet sabe conmover en todas sus novelas, porque no practica la impasibilidad de otros realistas, sino que sabe reir y llorar con sus personajes. Su mundo predilecto es el de la cosmopolita bohemia parisién: aventureros de la Banca, el Arte o la Ciencia, que un día son célebres, poderosos y arrastran lujoso tren, pero acaso acaben sin tener un techo donde guarecerse. Desde el *Nabab*, su primer gran éxito, sus obras gustaron de reflejar ese penoso contraste entre la cúspide y el derrumbadero, tan peculiar en la vida de aluvión de las grandes babilonias modernas.

4.—El realismo en el teatro francés.

Dumas, Augier, Sardou, etc.

La corriente realista, triunfante en la novela, avasalla pronto al teatro en Francia, haciéndole eco de las miserias, los dolores, las inquietudes espirituales, el malestar general de la sociedad: todo ello observado fielmente, y llevado con exactitud a la escena, como a las páginas del libro.

Eugenio Scribe, superficial y optimista, y Balzac, en algunas excursiones de la novela al teatro, habían preparado la comedia moderna en Francia.

Fué Dumas hijo quien la dió moldes nuevos, ideales y carácter, infundiéndola su descontento, su amargura ante las iniquidades de la vida, su sentido de protesta social contra leyes, convencionalismos, rutinas y prácticas de una moral falsa, mogigata o cruel.

Alejandro Dumas (1824-1895), hijo natural del célebre escritor que popularizó el mismo nombre, tuvo ya, en la ilegitimidad de su origen, el primer motivo de

choque y disgusto contra los prejuicios ambientes, que reflejaría después en algunas de sus comedias.

Su juventud brillante y borrascosa y sus viajes, hiciéronle gustar la vida a plenos sorbos; y aunque primero siguió las huellas románticas de su padre, pronto su pluma emprendió el camino que su temperamento observador y su interés por los problemas cotidianos del vivir le trazaban, y llevó al teatro el estudio fiel de tipos, costumbres y anhelos contemporáneos, que Balzac había llevado a la novela, quedando a la muerte de éste como jefe del realismo en Francia.

La obra de Dumas es siempre patética y dolorosa, desde el primero y más popular de sus grandes éxitos: *La Dama de las Camelias*, novela compuesta a los 20 años, y en tres semanas, en una posada de S. Germán, inspirándose en la infortunada vida real de la hermosa e inteligente artista María Duplessis, que había impresionado con su muerte al mundo galante de París, en el que brilló un día.

La conversión de esta obra en drama por el autor, y su estreno en 1852, a pesar de la timorata censura teatral de entonces, marcan en la escena francesa una fecha tan memorable como lo fué la del estreno de *Hernani*. Nacía con ella el drama moderno de salón, de costumbres, de libre ambiente y de tesis moral. El estudio y la idealización de la mujer caída, no eran nuevos en la Literatura. El abate Prevost en *Manon Lescaut*, Rousseau en *La nueva Eloísa*, Víctor Hugo en *Marion Delorme*, Musset en *Bernerette*, y Dumas padre en *Fernanda*, lo habían hecho ya. Pero presentarla ante el proscenio, en el ambiente de la vida elegante habitual parisién, entre tipos con los que aquel público se codeaba a cada paso, era entonces gran audacia. Y, no obstante, la obra se impuso por su emoción humana y dolorosa.

"No soy, ni quiero ser apóstol del vicio; pero sí seré el eco del infortunio noble y elevado, donde quiera que oiga su voz"—escribió el autor, para sincerarse ante los aspavientos de una crítica tartufa—. Aquel infortunio es

el de la cortesana redimida por el amor, que tiene la abnegación de ahogar éste en su pecho, y hacerse despreciable ante el hombre adorado, para verle feliz; y que con la pena íntima de su alma desconsolada agrava su dolencia tuberculosa, bajando al sepulcro en plena juventud.

A los espíritus fuertes, curados de sentimentalismos, podrá parecerles hoy sensiblero y falsamente romántico aquel drama. Sin embargo, muchas generaciones han vertido lágrimas ante el grande y desdichado amor y la lenta agonía, purificadores de la noble pecadora, como las vertieron un siglo antes por el truncado idilio criollo de Pablo y Virginia. Y ningún corazón de mujer o de hombre enamorado, será nunca insensible ante aquel gran corazón dolorido, sangrante y enfermo.

Margarita Gauthier se inmortalizó entre las grandes creaciones del sufrimiento amoroso, y su poético fin hizo de la tisis una moda literaria, como lo había sido en los albores románticos la pistola de Werther.

Paul Bourget ha estudiado a Dumas como moralista, mostrando el pesimismo desencantado de sus dramas. Giran éstos sobre temas candentes de ética social, como el amor, el dinero, el adulterio, el divorcio, las relaciones entre padres e hijos, la seducción, la investigación de la paternidad; escabrosos asuntos, a los que el talento dramático de Dumas naturalizó para siempre en el teatro francés. "La multitud corrió hacia este hombre, porque la hablaba de ella, de sus miserias secretas o públicas"— escribe Bourget— (1).

Desde *Demi Monde* a *La Princesa de Bagdad*, todas sus obras dramáticas encierran una enseñanza moral sacada de la vida ordinaria. Pero el eje de ellas es la relación amorosa, en sus múltiples y graves problemas.

"Su imaginación dramática le indicaba... el amor, como el productor de los más terribles duelos entre las

(1) P. Bourget. *Essais de psychologie contemporaine*. T. II. Cap. VI. *Alexandre Dumas, fils*, p. 6.

criaturas; su imaginación de moralista, le ha revelado la resonancia de esos duelos en la vida interior. Ha visto claramente, dolorosamente, la ferocidad contenida que este amor—el "duro amor" decía el poeta antiguo—hace brotar en los corazones. El varón y la hembra se le han aparecido devorándose el alma entre sus besos, y ha tomado la pluma para describir la siniestra visión de ese extraño combate, donde las bocas dicen palabras tiernas, donde los ojos se deshacen en lágrimas, donde los brazos se tienden apasionadamente... y al fin hay una muerta o un muerto, y a veces una y otro.

"Y ha mostrado primero los horrores de ese combate del varón con la hembra, en lo que el lenguaje cortés designa con el término de galantería, y a lo que él, con verdad, aplica el duro calificativo de prostitución" (1).

Expresa Dumas admirablemente la humillación de esas prostituciones clandestinas, disfrazadas bajo un hogar de aspecto distinguido y honorable, en *Un padre pródigo* y *Demi Monde*; las vergüenzas dolorosas del adulterio, en *El amigo de las mujeres* y *La visita de bodas*.

En ésta, dice un personaje: "El castigo del adúltero está... en esos inconfesables y dolorosos secretos del corazón, cuya existencia conoce cada amante en el otro demasiado bien, y que no se traducen con palabras. Fermentos de dolor son siempre, fermentos de odio. Aquéllos germinan poco a poco, y acaban por producir náuseas insostenibles, a consecuencia de las cuales los dos cómplices de tantas furtivas caricias y tantos delirantes abrazos, llegan a ser dos mortales enemigos."

En *La mujer de Claudio*, uno de los mejores dramas de Dumas, se estudia el encarnizado combate del varón y la hembra en el matrimonio, más violento que en el amor libre, porque los adversarios están atados allí por

(1) Bourget, o. c., p. 25.

una cadena indisoluble. Es cierto que la protagonista de *La mujer de Claudio* es una Mesalina; pero, aun tratándose de mujeres honradas, el dramaturgo francés las presenta absorbiendo y tiranizando al hombre.

"Como Schopenhauer, y por caminos apenas diferentes, M. Dumas llega a esta conclusión: que hay en el espejismo del amor algo de decepcionador, un engaño misterioso, que a quienes por él se dejan prender les conduce a la mayor desgracia, al través de la esperanza de la mayor felicidad" (1). La mujer "nunca te toma para ti, no te toma jamás sino para ella"—dice Dumas en *El hombre-mujer*—.

"Esa impotencia de amar, que M. Dumas refería y mostraba tan audazmente, era *el mal del siglo*, tal como le habían sentido Chateaubriand y Saint-Beuve, Benjamín Constant y Gautier... Pero en Dumas era el mal del siglo en la fecha de nuestros días... Esos disgustos de que hablan los Ryon y Lebonnard (personajes de sus comedias), los hemos sentido nosotros al salir de todos los lugares *non sanctos*. El residuo de la experiencia de esos irónicos nihilistas, es el residuo de nuestra propia experiencia" (2).

"Me parece—continúa Bourget—que el pesimismo especial de M. Dumas tiene por causa directa la impotencia de amar, y los personajes más nuevos de sus comedias, son precisamente los que encarnan también sus razones profundas (3). Descuella entre los más típicos de este grupo el De Ryons, de *El amigo de las mujeres*. Es sano, fuerte, rico, valiente, espiritual; pero no es feliz, porque, aunque frecuente superficiales devaneos, le está vedado el verdadero amor. Prívale de él su fiebre analizadora. Y Dumas se recrea o se pinta en su personaje. Hay en él la prevención del moralis-

(1) Bourget, o. c., p. 35.
(2) O. c., p. 36 y 37.
(3) O. c., p. 39.

ta, que se empeña en hacer a la Naturaleza mejor de lo que es, y no puede avenirse al fondo groseramente fisiológico de la pasión más noble, ni a las sinuosidades felinas del carácter de la mujer. Hay, además, el libertinaje precoz, que agosta el corazón, y la educación solitaria y de colegio, que le lanza pronto en las luchas feroces de la vida contemporánea.

De Ryons es acaso el mejor personaje de Dumas, representación de su pesimismo sentimental. Pero no comparte Dumas el pesimismo metafísico de Schopenhauer, y canta a la vida.

En *Francillon* pinta un hogar de una mujer pura y un hombre correcto, pero con virtudes y hábitos vulgares. La bajeza de la vida sexual ordinaria y de las conversaciones y experiencias matrimoniales, hacen de ella una mujer que acaba por pensar como una ramera, y está a punto de engañar al marido. Bajo su aire frívolo —dice Bourget—encierra "una tristeza profunda".

La dramaturgia rebelde de Dumas contra las normas ordinarias de la sociedad, es preludio de la de Ibsen. La diferencia estriba—como hace observar un crítico— en que, "mientras las insurrecciones de Ibsen van contra la ley y la sociedad general, las de Dumas se dirigen contra un determinado artículo del Código Civil o de los prejuicios sociales. *La Dama de las Camelias* nos representa el amor libre, libertándose a fuerza de sinceridad, de profundidad y de sentimiento. En *El hijo Natural* y en *El asunto Clemenceau*, protesta contra la situación que el Código da a los hijos ilegítimos. *Las ideas de Madame Aubrey* y *Dionisia*, dos dramas de espíritu verdaderamente evangélico, pretenden persuadirnos de que, en ciertas condiciones, un hombre honrado puede y debe, a despecho de las pretendidas conveniencias sociales, casarse con una mujer a quien otro haya seducido. En *La Mujer de Claudio*, un hombre, después de haber rogado a Dios, se coloca con serenidad por encima de todos los códigos humanos, y entabla una lucha gigantesca contra esos dos grandes y malvados poderes que pierden al mundo moderno: la lujuria y

el dinero. *El Amigo de las Mujeres, La Princesa Jorge* y *Francillon*, están basados exactamente en la misma concepción del matrimonio que *La Dama del Mar* o *Casa de Muñeca*. Y si queréis insurrecciones soberbias y diabólicas, la señora de Terremonde, mistress Clarkon y Cesarina, no tienen nada que envidiar a Hedda Gabler (1)".

.. ..

Los autores dramáticos franceses del siglo XIX, que siguen de cerca o de lejos las huellas de Dumas, no comparten el sentido general de su teatro amargo, descontento y demoledor.

Emilio Augier (1820-1889), su continuador inmediato, es el comediógrafo ecuánime de la moral burguesa, acomodado a los prejuicios de su público. Victoriano Sardou (1831-1908), el dramaturgo fecundísimo, que se asomó a todas las escuelas y escribió obras teatrales de la más variada factura, desde la histórica y romántica a la realista de costumbres, dió a la escena obras de tétrico ambiente, como *Tosca, Fedora, La hechicera* y *Termidor*, dentro de la pauta efectista de su neoromanticismo, tan afin al de nuestro Echegaray. Pero su pincel, más externo que íntimo, no tuvo ordinariamente, notas negras de psicología personal.

5.—El realismo en la novela inglesa.

La gran trinidad de los novelistas ingleses del realismo la forman Dickens, Thackeray y Jorge Elliot. Los tres, dentro de sus variedades, ofrecen el rasgo común a la psicología británica: el espíritu puritano de moral austera, que llega a veces a ser gazmoña y sermoneadora; el sentimiento pietista y humanitario

---

(1) Raimundo de Peñafort, *Literaturas del Norte. Helios,* VIII, 1903, p. 94.

para con los débiles, los desvalidos, los humildes y los miserables.

El realismo inglés es tan doloroso como el francés, por la exhibición de infortunios y miserias cotidianos; quizás es más triste, por la gravedad solemne y conmovida con que los contempla; pero no suele ser misantrópico ni sarcástico. No flagela con látigo implacable, como Balzac y Flaubert, la imbecilidad, la injusticia, la crueldad, la sordidez, todas las máculas y ruines pasiones de los hombres; por el contrario, las compadece, las perdona, y llora con sus víctimas. Lejos de la indiferencia objetiva ante el mundo, propia de los realistas franceses, los ingleses tienen siempre intención docente, y hacen de la novela, cátedra, para defender una tesis moral.

Dickens

Carlos Juan Huffan Dickens (1812-1870), extrajo su realismo, triste, como Balzac, de sus propias amarguras de luchador. Hijo de un pobre empleado, que fué preso por deudas, vió en plena niñez deshecho su hogar, el ajuar doméstico en el arroyo, y la miseria por patrimonio y por escuela. Su primer observatorio de la vida fué el mostrador de una droguería, donde entró como aprendiz. Más tarde, mejorada su suerte por los esfuerzos de una madre animosa, completó su educación en un colegio, y fué sucesivamente pasante de procurador, periodista, literato, actor y conferenciante; viajó por Europa y América, y conoció los altibajos de la suerte. Vida tan variada le permitió asomarse a muchos lugares, estudiar diversos medios, y sorprender en la realidad la variadísima galería de tipos, que había de inmortalizar en sus novelas. Pero no se apartaron de éstas jamás el rastro doloroso que las primeras impresiones de la niñez dejaron en el alma de Dickens, y la impresión melancólica, mal velada bajo un suave humorismo, que el espectáculo de la maldad o la idiotez humanas fueron dejando en el curso de su existencia,

amargada además por la muerte de su hija, su hermana más querida y sus padres, y por las ruidosas desavenencias de su matrimonio.

No todo es triste en su obra. Entrevéranse en ella lágrimas y carcajadas con el mismo extremoso abultamiento, peculiar a su pluma amplificadora y a su imaginación desmedida, que le hacen exagerar los caracteres y los sucesos, hasta lo grotesco y lo deforme. Pero la impresión dominante en sus novelas es desolada y pesimista. En ellas, mansamente, con la suavidad y compostura propias de su raza, sin desentonar nunca entre sus convencionalismos y fórmulas, retrata magistralmente la crueldad, la perfidia, el egoísmo y la hipocresía británicos, de suerte que, como dice un crítico, sus únicos personajes moralmente apreciables son niños, pordioseros y aldeanos casi idiotas.

En sus primeras novelas, como el *Diario de Pickwick*, y *Oliverio Twist*, pinta la clase media, angustiada en sus estrecheces. En las demás, *David Copperfield, Nicolás Nickleby, Cuentos de Navidad*, etc., el asunto primordial es la vida dolorosa del pueblo. Una de ellas, *La pequeña Dorrit*, está basada en el triste episodio que amargó su niñez.

Llevó Dickens la sonda de su penetrante observación a las últimas capas sociales: ladrones y asesinos, mendigos y vesánicos.

Ha descrito con fuerza tal las alucinaciones mentales, que parece él mismo obsesionado por las ideas delirantes de sus héroes. El retrato de aquel Jonás Chuzzlewit, perseguido a todas horas por el recuerdo de su crimen, asaltado de terrores nocturnos de pesadilla, víctima de un desdoblamiento psicológico, que le hace creerse a la vez su propio espectro y el cadáver vengador, es de fuerza tan escalofriante como un cuento de Poe.

"Dickens—escribe Taine—ha hecho tres o cuatro retratos de locos, muy graciosos al primer golpe de vista, pero tan exactos, que en el fondo son horribles... Hay dos, sobre todo, que hacen reir y temblar: Augusto, el

mecánico triste, que está a punto de casarse con miss Pecksniff, y el pobre Mr. Dick, semiidiota y semimonomaníaco, que vive con miss Trotwod. Comprendèr esas exaltaciones repentinas, esas imprevistas tristezas, esos increíbles sobresaltos de la sensibilidad pervertida; reproducir esas paralizaciones del pensamiento, esas interrupciones del discurso... es una facultad que sólo Hoffmann tuvo en el mismo grado que Dickens". (1).

Nadie ha sabido enternecer al lector con más fuerza que Dickens, ante los dolores humanos confesables o secretos: ya es la pena de una pobre niña, a quien traspasa el corazón el desvío de su padre; ya el martirologio de unos niños tiranizados y famélicos, bajo el poder de un dómine sin entrañas; ya la muerte lenta del pobre joven medio imbécil; ya la desgracia del honrado obrero, robado y escarnecido por su mujer, acusado de robo, rechazado por sus colegas, y agonizando seis días en el fondo del pozo minero donde cayó.

Nadie como él supo trazar la silueta de los especuladores ingleses, hombres de presa, a quienes la fiebre del negocio ha secado el corazón, y que sólo conciben a los demás hombres como piezas de una inmensa fábrica productora de oro. "Oprimen a los niños, maltratan a las mujeres, condenan a los pobres al hambre, insultan a los desgraciados. Los mejores son autómatas de acero, y no saben que hacen sufrir a los demás." (2).

Aún las páginas abiertamente regocijadas de Dickens, tienen una amarga levadura. "El fondo del carácter inglés—escribe Taine—es la falta de felicidad. La ardiente y tenaz imaginación de Dickens se aferra con demasiada energía a las cosas, para deslizarse ligera y alegremente sobre su superficie...; riendo y todo, experimenta demasiada compasión para reir de buena gana." (3).

(1) *Historia de la literatura inglesa*, versión castellana, t. V, ps. 18 y 19.
(2) Taine, o. y t. c., ps. 45 y 46.
(3) O. y t. c., ps. 31 y 32.

Thackeray - Jorge Elliot

Guillermo Makepeace Thackeray (1811-1863), es acaso el más sarcástico de los novelistas ingleses.

Su sátira se aplica, con la intención despiadada y severamente moralizadora, peculiar de las letras británicas y exigida por aquel público, a los vicios nacionales propios de toda rica aristocracia mercantil: el orgullo de clase y fortuna, la dureza egoísta, el servilismo, la opresión y el desdén para los humildes. Ya el título de su más célebre novela, *La feria de las vanidades*, parece la exégesis de una máxima ascética de Salomón. Aquélla y sus demás obras—*Pendennis, Enrique Smond, Los recién llegados, Memorias de Barry Lindon*,—revelan una sociedad corrompida y a un flagelador moral implacable: más duro y severo que Dickens, más violento en su indignación moral, menos dado a defender a los pobres. Las ansias y humillaciones de los de abajo, por alcanzar siquiera unas migajas en el festín de riqueza y honores de los de arriba; la endiosada, tiránica y grosera estupidez del lord borracho y omnipotente; la sordidez codiciosa del negociante, escatimando el pan a familiares y criados, y medrando con la estafa o el agiotaje: tales son sus asuntos y sus hombres predilectos. Si pinta y exalta la virtud, es para contrastarla con las bajas pasiones y hacerla víctima de ellas, mostrando más odiosa la opresión que padece.

Thackeray es el predicador laico, desolado y austero, como buen puritano, que fulmina disertaciones moralizadoras, con la gravedad y amargura de un S. Juan Crisóstomo. Su humorismo incisivo y desmesurado, es hijo de un concepto triste de la vida, y bajo su dureza se advierte la emoción por todos los sufrimientos humanos.

"Thackeray—escribe Taine—es el más tétrico de todos los satíricos, después de Swift. Sus mismos compatriotas le han censurado, por pintar la sociedad más fea de lo que

es. Sus sentimientos comunes son la indignación, el dolor, el desdén, el disgusto...

..."Cuando se acaba de leer las novelas de Balzac, se experimenta el placer del naturalista, paseando por un museo al través de una hermosa colección de ejemplares y de monstruos. Cuando se acaba de leer a Thackeray, se experimenta el sobrecogimiento de la persona profana, a quien ponen delante del sillón del anfiteatro el día en que se cauteriza o se hacen las amputaciones." (1).

* * *

María Ana Evans, conocida en el mundo de las letras por su varonil pseudónimo de *Jorge Elliot* (1819-1880), es la más alta figura en el campo de la novela británica desde la muerte de Dickens, y el espíritu inglés más sensible a las penas de los humildes y al dolor general humano.

Brunetière pone a Jorge Elliot en pareja con Dostoievsky, llamando a ambos "escritores del sufrimiento".

La gran novelista, hija de un clérigo rural, y educada por los más altos filósofos de su país, tuvo siempre de la vida un sentido transcendente, padeció un prurito ético y sermoneador, y una gravedad no entibiada por la ironía y el gracejo, como la de Dickens y Thackeray.

No tuvo la complacencia morbosa de los realistas franceses, en exhibir lo feo y lo nauseabundo de la vida. Su realismo, púdico y discreto, echó cendales sobre las escenas demasiado crudas de la realidad. Tampoco padeció el helado y cruel pesimismo de los Stendhal y Flaubert, porque su unción pietista y resignada, le dió conformidad con los males de los hombres, e indulgencia y tolerancia para sus flaquezas.

(1) *Historia de la literatura inglesa*, versión castellana, t. V, ps. 70 y 71.

Pero no por eso es menos triste su literatura; porque los personajes exhumados en ella no fueron los poderosos, afortunados y gozadores, sino los humildes, menesterosos y afligidos: labriegos, pequeños burgueses, gentes obscuras, pobres, parias sociales, víctimas de la naturaleza inclemente o de la sociedad injusta.

Sus primeras novelas, las mejores, como *Escenas de la vida clerical*, que la hizo célebre, basada en los recuerdos de su niñez; *Adam Bede*, cuadro de costumbres provincianas; *El molino a orillas del Floss* y *Silas Marner*, pintaron con fidelidad y emoción el ambiente inhóspito en que vegetan los hombres del campo y la baja burguesía, y plantearon penetrantes y torturadores problemas de conciencia. ¡Con qué ternura supo aquella gran alma de mujer compadecer los pequeños dolores cotidianos! ¡Con qué simpatía y profundidad descubrirlos!

Y sus novelas restantes, progresivamente sermoneadoras, hasta hacerse indigestas, y que valieron a Jorge Elliot el zumbón epíteto de *pitonisa*, con que algunos críticos la motejan, si son inferiores como producciones literarias, no amortiguan, sino que, antes bien, acrecientan el carácter melancólico de su obra, enemiga jurada de la alegría de vivir.

Sabida es la pletórica profusión de la novela inglesa, recreo indispensable de las veladas del *home*, como lo es la música para el ruso o el baile para el francés. En esa eflorescencia novelesca, donde la cantidad supera a la calidad en mucho, hallamos, con la mayor uniformidad, la misma nota austera, ceñuda, rebosante de ñoñez y sensiblería las más de las veces; siempre solemne y siempre melancólica.

Es el rasgo común a todos los realistas del Norte. Como dice Julio Lemaître, comparando a éstos con los franceses, "el realismo es en ellos más casto que el nuestro. El nuestro es más brutal, más desolador, más desencantado. Comprendemos a veces la alegría: ellos sólo ven el mundo infinitamente triste."

V

LA TRISTEZA PATOLÓGICA Y EGOTISTA

1.—El estado de alma "fin de siglo".

La inquietud espiritual propia del siglo XIX, acentuada hacia 1830, por la lírica tristeza romántica, renace en el último tercio de aquella centuria, con redoblada intensidad y bajo formas nuevas de dolor más grave, más profundo, más morboso, más excéntrico; respondiendo a crisis históricas de creciente malestar colectivo.

Varios pensadores han estudiado concienzudamente el caso, y la reproducción de sus palabras será el mejor estudio del mismo.

Max Nordau, en su célebre libro *Degeneración*,—admirable de amena erudición moderna literaria y psiquiátrica, de ingenio y de fuerza lógica, aunque excesivamente duro y sistemático en sus juicios,—ha hecho el más certero análisis sobre ese peculiarísimo estado de alma finisecular, y su reflejo en las letras y en las artes.

"La disposición del alma actual—escribía el gran polígrafo en las postrimerías del siglo pasado—es extrañamente confusa, hecha a la vez de agitación febril y de triste desfallecimiento, de temor a lo porvenir y de alegría desesperada que se resigna; la sensación dominante es la de un hundimiento, de una extinción. "Fin de siglo" es una confesión y al mismo tiempo un lamento: el antiguo mito del Norte ence-

rraba el dogma espantoso del Crepúsculo de los Dioses; en nuestros días, surge en los espíritus escogidos la sombría inquietud de un Crepúsculo de los Pueblos, en el cual todos los soles y todas las estrellas se extinguen poco a poco en medio de la naturaleza moribunda, y los hombres perecen con todas sus instituciones y sus creaciones... La disposición "fin de siglo"... es la impotente desesperación de un enfermo crónico, que en medio de la naturaleza exhuberante y eterna, se siente morir." (1).

El estado de alma "fin de siglo", en lo que tuvo de sincero, no en su teatralidad, *snobismo* y corriente de moda, es para Max Nordau, siguiendo a especialistas como Feré y Morel, un caso de neurosis aguda, que se manifiesta en dos enfermedades colectivas: la histeria y la degeneración. Resultan ambas del desgaste orgánico excesivo que padecen los pueblos, por la vida vertiginosa de las grandes ciudades y por el aumento gigantesco de trabajo, que en medio siglo ha puesto a la más alta tensión los nervios de Europa, originando la trepidación y la fatiga del *surmenage*, tan bien estudiado por Julio Chéron. "Desde hace cincuenta años la población de Europa no ha duplicado; la suma de su trabajo ha llegado a ser diez veces mayor; y hasta, en parte, cincuenta veces más; cada uno de los hombres civilizados suministra, pues, hoy, de cinco a veinticinco veces más trabajo del que necesitaban emplear hace medio siglo." (2).

"...El vapor y la electricidad han revuelto de arriba abajo las costumbres de la existencia de todo miembro de los pueblos civilizados, hasta del pequeño burgués más obtuso y más limitado, que era completamente inaccesible a los pensamientos motores del tiempo presente." (3).

---

(1) Nordau, *Degeneración*, versión castellana, t. I, ps. 5 y 6.
(2) Nordau, o. y t. c., p. 63.
(3) Nordau, o. y t. c., p. 60.

La humanidad ha sufrido, en el siglo XIX, el cambio más radical y más rápido que la historia registra en todos los órdenes de la existencia, y no ha podido acomodarse a él sin profundo trastorno.

Sabida es la proporción progresivamente acelerada con que, en la segunda mitad de aquella centuria, se han registrado los casos de alcoholismo, intoxicación por el opio, la morfina, el éter, cloral, hastchisch y demás excitantes o estupefacientes; el incremento de la locura y el suicidio, y las nuevas enfermedades nerviosas, desconocidas por los siglos anteriores.

Estos daños se han dejado sentir más especialmente en Francia, no sólo por su delicada sensibilidad y su acentuado intelectualismo peculiares, sino por el torbellino de guerras y revoluciones que desangraron el cuerpo de la nación francesa, produciéndola un estado constante de conmoción física y exaltación mental, desde la locura heroica del primer Imperio, hasta el *año terrible* de 1870, el de las vergüenzas de la *debâcle* y los horrores de la anarquía.

"La nueva generación — escribe Paul Bourget, explicando el caso de la tristeza francesa — ha crecido entre tragedias sociales desconocidas por la generación antecedente. Entramos a la vida en aquel terrible año de la guerra y de la *Commune*." (1).

Otro crítico francés notable, Jorge Pellissier (2), reconoce, como Bourget, lo que las conmociones de 1870 pudieron ennegrecer el espíritu de su país; pero no cree que fuera esa la sola causa del acentuamiento finisecular en su pesimismo, pues, de ser así, se hubiera desvanecido o suavizado el efecto al amortiguarse la causa, y no ocurrió tal. Tampoco admite Pellissier, que obedeciese el nuevo desencanto al influjo de Schopenhauer

---

(1) *Nouveaux essais de Psychologie contemporaine*, p. VII.
(2) *Le pessimisme dans la Littérature contemporaine*. Artículo inserto en *Essais de Littérature contemporaine*.

y Hartmann, poco leídos en Francia, ni a un pensamiento filosófico nacional pesimista.

"El pesimismo en Francia — escribía en 1890 — no tuvo maestro ni escuela. Fué un estado de espíritu general y espontáneo. No se enseñó como una doctrina; se respiró como un mal aire". Y añadía: "Se ha formado una juventud hace 20 años, que en una edad de esperanza, de entusiasmo, de actividad alegre y fecunda, no encontraba en sí sino desencanto precoz, amarga anticipación de la experiencia más agobiante, incapacidad para obrar, apetito de la nada." (1).

La generación fin de siglo no cree en la virtud, ni en la razón, ni en la Naturaleza, como los hombres del siglo XVIII; tampoco en la pasión, como los románticos. Sólo cree en la sensación y en el instinto, en la *bestia humana*, que dijo Zola; y si primero tiene fe en la ciencia, la pierde pronto, proclamando, con Brunetière, su bancarrota, y padece el tormento de considerar inaccesible la verdad, sin sustraerse al ansia curiosa e insaciada hacia ella.

Aun los artistas no filósofos, que no sienten inquietudes tales, resultan amargados en el final del siglo anterior, porque su extrema sensibilidad da reflejos dolientes hasta a los actos vulgares, que no producen dolor a sus actores. Así, el arte entristece la vida más normal, donde hay alegrías, seleccionando sus lados peores, o avizorando contrastes penosos. Espectáculos risueños en la realidad, traducidos por la pluma o el pincel, resultan penosos.

"Esa tristeza, que no está en las cosas mismas, es preciso que esté en el alma del artista, para quien su enfermiza irritabilidad hace de todo estremecimiento un dolor..." (2).

El escritor español Llanas Aguilaniedo, analizó, en

(1) O. c., p. 9.
(2) Pellissier, o. c., p. 27.

1899, profunda y brillantemente, ese estado crepuscular de los espíritus, en su libro *Alma contemporánea*. Merecen reproducirse algunos de sus párrafos:

"No obstante ser el Sol tan bello al salir como al ponerse (Verlaine), el alma contemporánea, por analogía sin duda, comprende mejor la belleza de la puesta que la de la aurora... Después de un período de relativo bienestar y de goce de las ventajas adquiridas, sobrevino el fastidio, que en Inglaterra tomó el nombre de *spleen*, de *weltschmerz* en Alemania, *fithur* en Turquía, *lissa* en Sicilia, *ennui* en Francia, y que tuvo también su representación en Rusia, donde todavía continúa siendo una de las fases distintivas de todo personaje en la novela, según E. G. Bonner (1).

"Estas manifestaciones anímicas, tan matizadas según los países, aunque referibles todas a un mismo tipo psicológico, no son de nuestros días; positivamente hemos pasado ya de la fase fastidio. Nunca, como en las presentes circunstancias, han tenido tan exacta aplicación aquella frase de Bourget: "El alma humana, removida en sus profundidades, produce siempre el mismo siniestro eco de locura y desgracia" (2), y las siguientes palabras de Shelley: "Nuestra más franca carcajada encierra un fondo de tristeza; nuestros cantos más dulces son aquellos que expresan los más tristes pensamientos." Es la depresión, el abatimiento invencible del lipémano, la melancolía peculiar a todo lo que se va, a todo lo que espera una noche, en la cual el centelleo de muchos astros aislados bastará apenas para aclarar un poco las sombras que suceden a la puesta de los grandes luminares." (3).

Y esta impresión de agotamiento, de vacío, ese tedio irredimible, espolean al espíritu continuamente en

(1) *El pesimismo en la novela rusa.*
(2) *Une confession.* P. Bourget. *Recommencements*, p. 229.
(3) O. c., p. 14.

busca de un algo nuevo, sensación desconocida, sacudimiento inédito, por brutal, extravagante o absurdo que parezca, capaz de romper un punto la monotonía de un vivir cataléptico, y dando fugaz vibración a los nervios y al cerebro entumecidos.

Llanas, inventa la palabra *patorexia* o *patotelia* (de *pathos*, emoción; *orexis*, deseo vehemente; o *thelos*, deseo ardiente), para expresar la *busca ansiosa de emociones*, característica del alma finisecular. "La emoción—añade—es una necesidad de la época, y todo en nuestro tiempo se reduce a buscarla bajo cualquier forma, y a expresarla de modo que produzca el máximum de efecto en el ánimo de los demás." (1).

El final de esta ansia emotiva y de los medios peligrosos con que se satisface, suele ser "el histerismo, la locura, el suicidio o la muerte prematura, como consecuencia de un trastorno orgánico y progresivo." (2).

"Nadie se resigna—dice un escritor ruso—con el sencillo papel de una de esas moléculas pensantes que componen el inmenso agregado de la humanidad. El temor de la muerte... el asco por la profesión o tarea que el destino nos ha encomendado, la impotente e inútil revuelta contra las leyes de la Naturaleza, ¿no pueden considerarse como primeras causas del estado de turbación profunda de los espíritus... en este *fin de siglo*, tan poco en concordancia con las sorprendentes conquistas de la ciencia moderna?" (3).

El malestar moderno ha producido, como afirma un escritor francés, una falange de literaturas "de dolor, de rebelión, contra el peso que les oprime, de blasfemias contra el Dios mudo. Mas, después de la furia de gritos e interrogaciones, ha venido el silencio, la literatura de la tristeza, de los sollozos, de la inquietud

(1) Llanas, o. c., p. 328.
(2) O. c., p. 332.
(3) Miguel Zagoulaïew, *Journal de Saint Pétersbourg*, 13-2-1898. V. Llanas, o. y p. c.

y angustia. Luego se ha considerado inútil la revuelta y pueril la imprecación; aleccionada por las batallas dadas en balde, la humanidad lentamente se resigna a no saber nada, ni comprender ni temer; a no esperar nada, o, en caso, algo muy lejano todavía." (1).

"Desde los comienzos del realismo hasta nosotros, háse abusado, además, del dolor como elemento estético. El carácter esencial del dolor está, según todos los psicólogos, en la cualidad de su poca duración, de su inestabilidad en el proceso vital; pintando, pues, no más que dolor, tristeza y sus derivados, se comete, por lo menos, una falta de exactitud científica.

"La inmensa mayoría de los literatos del día, dejan ver claramente en sus producciones un fondo de amargura, de indiferencia y de escepticismo, sincero unas veces, soñado o expuesto por tendencia habitual, otras. Tonos tristes y dulcemente melancólicos matizan la producción, comunicándola carácter, iguales siempre hasta la monotonía; la mente del autor gira de continuo en torno de los mismos problemas, con obsesión imposible de desvanecer; que se deja sentir hasta en las palabras que emplea, algunas de las cuales se repiten en el escrito con insistencia de monoideísmo, habiéndosele notado, por ejemplo, a un Verhaeren, como palabra característica suya la de *hallucine*; a Regnier, *or y mort; gemines* a Fernando Herold, etc." (2).

"Una generación de viejos y agotados, de psicasténicos, de impotentes, de analistas y atormentadores de su yo, desfila por el teatro, por la novela, por las diversas manifestaciones del arte de nuestros días, pletóricos de sí mismos, egoístas, y, como consecuencia del embotamiento sensorial de las periferias, viviendo todos

(1) Fleury, *Introduction a la medecine de l'esprit.* V. Llanas, o. c.
(2) Llanas, o. c., p. 153.

la vida interior, de preferencia a la de relación con el mundo externo." (1).

Esa neurótica inquietud finisecular, se ha traducido en múltiples sectas filosóficas, teosóficas, literarias y artísticas, que a veces nacieron y murieron en una peña de café, y cuyo gran centro de irradiación ha sido generalmente París. Su número es infinito; sus doctrinas, tan varias y protéicas, como la caprichosa subjetividad de sus autores.

Por lo que a la literatura afecta, puédense contar escuelas tan diferentes como las de los naturalistas, satánicos, decadentes, estetas, simbolistas, romanistas, sensitivistas, orientalistas, impresionistas y otras menores, a las que, por tener su principal refugio y bandera en el *Mercure de France*, llamó Charles Arnaud literaturas *mercuriales*. Todas aparecen aquejadas del mismo malestar, y de una tristeza más o menos morbosa. Para Max Nordau, todas corresponden al mismo diagnóstico: degeneración e histeria.

Lemaître, escribiendo a fines del siglo anterior, reconoce que "un pesimismo orgulloso y voluptuoso", "propio de neurópatas", es el fondo de gran parte de la literatura actual, y apenas existe en los clásicos (2).

Paul Bourget, el crítico más comprensivo e indulgente para todas las aberraciones artísticas, encuentra en la literatura fin de siglo una influencia "dolorosa, profunda y continuamente pesimista" (3). Y añade. "Creo haber sido uno de los primeros en señalar esa inesperada restauración de lo que en 1830 se llamaba *el mal del siglo*. Se creía haber acabado con la raza de Obermann y de René. Y vemos que se publican novelas tan desencantadas como la obra maestra de Sénancour, poemas tan amargos como los sonetos de José Delorme.

(1) O. c., p. 11.

(2) *Les contemporains*, 1.ª serie, tomo I, Cap. *Guy de Maupassant*.

(3) *Nouveaux essais de Psychologie contemporaine*, p. I.

"Hay una diferencia enorme evidente de retórica y de procedimiento. El *Bel-Ami*, de Maupassant, para ser tan nihilista como *Obermann* presenta su nihilismo de otro modo, y los extremos discípulos de Baudelaire traducen su sentimiento de la decadencia, con ritmos muy diferentes de los de Saint-Beuve. ¿Qué importa, si palabras diversas traducen la misma impresión de absoluto, de irremisible desaliento? Chateaubriand tomaba por marco de su incurable disgusto los horizontes de una landa bretona, donde se erguían las torres del antiguo castillo paterno. Nuestros pesimistas instalan su melancolía en un escenario parisién, y la visten a la moda del día, en vez de envolverla en una capa, a lo Byron. Para el psicólogo, lo significativo es el fondo, y el fondo común es, aquí como allí, en *A Rebours* de Huysmans como en el *Adolphe* de Benjamín Constant, una mortal fatiga de vivir, una melancólica percepción de la vanidad de todo esfuerzo. Y eso no es una *posse;* hay en los libros mencionados un acento de verdad que no puede engañar. No es una simple imitación, y con señalar la influencia de Schopenhauer no se dice nada. No aceptamos sino las doctrinas cuyo principio llevamos en nosotros. ¿Por qué no reconocer, más bien, que todo un sector de la juventud contemporánea atraviesa una crisis? Ofrece los síntomas, visibles para cuantos quieran mirar sin prevención, de una enfermedad de la vida moral en su grado más agudo. Se suele exclamar: ¿Qué se hizo de la antigua alegría francesa?" (1).

De igual modo podría lamentarse el eclipse de la alegría universal.

En resumen, el estado de alma *fin de siglo*, podría sintetizarse en estas tres palabras: excentricidad, inquietud y sombra.

(1) O. c., p. I-VII.

2.—El naturalismo.

Zola

La nota pesimista y doliente del realismo, se acentúa e intensifica hasta el último límite, con la más ruidosa de sus derivaciones: la escuela naturalista, que convierte el elemento fisiológico en ley primordial de humanidad, reduce la vida al simple juego de oscuros instintos, y hace del hombre un esclavo del medio y la herencia, bajo el peso del fatalismo determinista.

Apunta ya esta dirección en los hermanos Goncourt; pero llega a su apogeo bajo Emilio Zola (1840-1902), definidor, profeta, apóstol y jefe de la nueva agrupación. Con este portentoso buceador de miserias orgánicas y sociales, el naturalismo, pretendiendo realizar la novela experimental y perseguir el *documento humano*, descendió a los más bajos fondos de la vida animal, revolvió todas las heces y todos los detritus, exploró todas las gangrenas, y estudió científicamente ese mundo anormal de la neurosis y la depravación, gran proveedor de tascas, garitos, mancebías, hospitales y manicomios.

El realismo de Balzac y Flaubert, había exhumado las miserias de la vida cotidiana y vulgar. Zola fué mucho más lejos; pues suprimió de un golpe toda la mitad noble y honrada del género humano, reduciendo sus pretendidas observación y experimentación a la otra mitad: la enferma, abyecta y desequilibrada. *La bestia humana*, que da título a una de sus novelas, está en el fondo de todas, y su pintura minuciosa, sin retroceder ante lo más bajo e inmundo, es la aspiración y el regodeo del novelista.

De aquí el pesimismo lóbrego de Zola, el más espantoso tal vez que ha creado la literatura contemporánea, porque no se funda en vagas melancolías, como

la tristeza romántica de los Werther, Obermann y René; ni en efusiones líricas o concepciones abstractas, como el nihilismo de Leopardi; ni en delirios macabros, a estilo de Baudelaire; sino en tipos y escenas de la realidad, entresacados de sus más fétidos y horribles rincones, pero descritos con un verismo palpitante, que estremece. Para Max Nordau, el pesimismo zolesco es el equivalente del pesimismo filosófico de Schopenhauer, adaptado a la propensión más estética y menos especulativa del espíritu francés (1).

Las novelas de Zola, agrupadas por series, abarcan todos los aspectos, lugares, clases y esferas sociales, medios, tipos, profesiones, costumbres y anhelos de la sociedad actual, y aun quieren entrever los de la sociedad futura. Y la impresión que dejan en el lector es igualmente sombría. Su *Historia natural y social de los Rougon Macquart*, es el más copioso archivo de las ignominias de Francia bajo el Segundo Imperio. Lemaitre llama a esa vasta colección "epopeya pesimista de la animalidad humana" (2). *Las tres ciudades*: *Lourdes, Roma y París*, describen el envilecimiento de las grandes urbes, y la baja explotación encubierta por el fanatismo religioso. En *Los cuatro evangelios*: *Fecundidad, Trabajo, Verdad y Justicia* (de los que quedó inédito el último), expresa sus radicalismos de soñador político-social—que recuerda el apostolado socialista de Jorge Sand—, donde por vez primera apunta un rayo de optimismo luminoso para el mañana; pero es después de haber, por contraste, trazado sobre el hoy cuadros de las más negras tintas imaginables.

Examinando en pormenor sus novelas, vemos en *Pot bouille*, (3) todos los vicios acumulados e hipócritas de la

(1) *Degeneración*, versión castellana, t. II, p. 395.
(2) *Les contemporains*, 1.ª serie, p. 284.
(3) Aunque es norma adoptada en este libro escribir en castellano todos los títulos de obras extranjeras, se exceptúan deliberadamente algunos, como el de ciertas novelas de Zola, popularizados entre nosotros en su lengua original.

burguesía; en *L'argent*, las vilezas del agiotismo y de la pasión del oro; en *L'assommoir*, los abismos de miseria y degradación del pueblo bajo en los suburbios de París: el mundo sórdido de las prenderías, lavaderos, mesones, lupanares y tabernas, y los efectos tremendos del alcoholismo. *Au bonheur des dames*, describiendo los grandes establecimientos de comercio, y *El vientre de París*, mostrando la vida de los mercados, descubren dos mundos parisinos no menos hediondos que el anterior. *Germinal* nos descubre los horrores de la mina, y es grito de guerra para la redención del proletariado; *Trabajo*. describe el infierno de la explotación industrial en una gran fábrica; *Tierra*, pintando la vida aldeana y campesina, es un espantoso mosaico de las miserias, crímenes y abominaciones que engendran la ignorancia y el abandono rurales; *Nana* es la más completa galería de todas las perversiones y estragos del vicio; *La Debâcle* es la epopeya del fracaso militar y político de la Francia imperial, con los espeluznantes relatos de la guerra y el bochorno de la derrota.

Abundan en Zola las escenas horribles. Sería difícil seleccionarlas, dado su número. Recordemos el *delirium tremens* de *L'assommoir;* el hambre atroz de Gervasia en *Germinal*, hallando sólo alimento cuando está a punto de morir; la horrible agonía de *Nana*, sucumbiendo de viruela confluente en un hotel, mientras la muchedumbre enloquecida clama por las calles "¡A Berlín!"; la escena final de *La bestia humana*, donde el maquinista y el fogonero luchan furiosamente por sus vidas, mientras el tren, con carga de soldados borrachos, se precipita hacia la destrucción en las tinieblas; el repugnante parricidio de *Tierra*, donde unos campesinos matan a su padre para ahorrarse el mantenerle, y después incendian la cabaña para disimular el crimen.

Zola no ahorra detalle alguno para que lo horrible en sí, resplandezca con más siniestra corona de horror. Citemos aquella escena del provocado aborto y

la muerte consiguiente de la joven Regina, en *Fecundidad*. M. Morange es un neurótico y un abúlico. Su esposa murió a manos de una comadrona, a cuya casa fué para hacerse abortar. Al enviudar él, concentró en su hija, no ya los amores de padre, sino el culto del devoto y la obsesión del maníaco. La muchacha, cuyo rostro es idéntico al de la esposa muerta, es a sus ojos la imagen divina de la pureza y de la perfección; es, además, su razón única de existir. Adora como fetiches aun los más nimios objetos que la pertenecen; su pobre y fracasada vida depende de ella, como un gabán viejo y astroso pende de un clavo. Sueña con encumbrarla, y para eso la confía a los cuidados de una elegante dama, la baronesa de Lowicz, que, fingiendo protegerla, la entrega a la degradación. Al sobrevenir un fortuito embarazo, Regina acude a un vil tugurio de los alrededores de París, donde una comadrona la somete a manipulaciones abortivas, que la producen la muerte. Y el infortunado padre, avisado en el trance último, recibe de pronto el mazazo cruel. Sabe, sucesivamente, la deshonra, la corrupción y la espantosa muerte, en el lecho mercenario, que es ¡coincidencia horrible! el mismo donde vió sucumbir a su mujer. Su angustiosa travesía en el coche de punto hacia el fementido antro, y la contemplación del cuerpo exánime y desangrado que creía angélico e inefable; el derrumbamiento brusco de su vida entera en la infinita desilusión, la horrenda pena y el vacío inmenso, son de las páginas más dolorosamente emocionantes que se han escrito.

Cuando Morange descubre "la verdad fatal, cegadora, que le hería como un rayo", increpa y acomete a los corruptores y asesinos, amenaza furioso hacerles purgar el crimen ante los Tribunales; pero el horror a la vergüenza, la profanación y la publicidad, le anonadan después en un agotamiento de impotencia infinita, de terror infantil e idiota.

"Tropezando, ebrio de dolor, Morange habíase detenido. Valeria, Regina, ¿cuál de las dos? Sabía que la

madre había resucitado en la hija, que había vuelto así para revivir un poco todavía su existencia de ternura con él... Retoñada un instante en su belleza, a la luz del sol, entraba en la muerte por la misma puerta abominable. Dos veces se la había asesinado. Ahora todo había terminado, no volvería más. Y él, miserable, sufría esta tortura que ningún hombre ha conocido: la de perder dos veces la mujer adorada, presenciar dos veces la caída atroz, la tempestad de vergüenza y de crimen que destrozaba su corazón... ¡Ni mujer, ni hija, sin un deseo, sin una voluntad, solo, completamente solo para siempre! Era el grito de supremo abandono: y se arrastraba por tierra, vacío, se aplomaba como un pingajo humano." (1).

No menos penosos que los episodios, son en Zola los actores: idiotas, alcohólicos, erotómanos, abúlicos, criminales, fanáticos, histéricos, degenerados y delincuentes. "¿No hay en la galería de sus personajes—escribe la Condesa de Pardo Bazán, divulgadora del naturalismo en España—alguno que no padezca del alma o del cuerpo, o de ambas cosas a la vez? Sí los hay, pero tan nulos, tan inútiles, que su salud y su bondad se traducen en inercia, y casi se hacen más aborrecibles que la enfermedad y el vicio... Lo activo en Zola es el mal: el bien bosteza y se cae de puro tonto." (2).

Como caso de tristeza morbosa individual, y ajena a las circunstancias exteriores, es típico *Lázaro*, el protagonista de *La alegría de vivir*, que recuerda algo a los tétricos personajes del Romanticismo, pero en grado superior. Lázaro es un neurótico, obsesionado por el miedo a la muerte. Representa el disgusto para la acción y el enervamiento de la voluntad en algún sector de la juventud moderna. Zola le describe así:

"...En la obsesión del estudio incesante que hacía en su propio cuerpo, creía que todo habría de romperse, que

(1) *Fecundidad*, t. II, versión castellana. Barcelona.
(2) *La cuestión palpitante*, p. 135.

sus órganos se gastaban y rompían en pedazos, que su corazón crecía como un monstruo, destruyendo él mismo la máquina con recios martillazos. Aquello no era vivir, escuchándose vivir de tal modo, temblando siempre por la fragilidad del mecanismo, esperando el grano de arena que debía ser bastante para destruirlo. Así las angustias de Lázaro se habían aumentado. Y no era sólo, como otras veces, que la idea de la muerte pasase por su rostro y le helase la carne: ahora no se atrevía siquiera a dormir, por el temor de no despertar más; aborrecía el sueño; tenía horror de sentir que su ser desfallecía al caer de la vigilia, del insomnio, en el vértigo de la nada." (1).

"Padecía obsesiones de simetría, pequeñas supersticiones sobre los contactos y colocación de los objetos. Acabó por tener miedo de su mujer, y de la mirada de sus ojos en la intimidad nocturna del lecho conyugal. Obsesionábale quién de los dos moriría antes. Las tinieblas exasperaban su ansiedad, y no podía acostarse sin dejar lamparilla encendida." (2). "El fastidio era el fondo de las tristezas de Lázaro; un fastidio pesado, interminable, que surgía de todo su ser, como surge el agua turbia de un manantial emponzoñado. Fastidiábase del reposo y del trabajo, y de sí mismo más aún que de los otros." (3).

Pero Zola no se conforma con la descripción de lo feo, lo malo, lo triste, lo repugnante o lo horrible, individualmente considerado. Su grandiosa imaginación, heredada de los románticos, tan denigrados por él, le fuerza a magnificar el vicio y el crimen, convirtiendo lo individual en específico o general, el caso aislado en tipo y hasta símbolo. Para ello realiza una enorme labor concentradora.

(1) *La alegría de vivir*, primera versión castellana, t. II, ps. 52-53.
(2) Idem, íd., p. 162.
(3) Idem, íd., p. 82.

"Alegorías declaradas (*La falta del cura Mouret*), o veladas (*Nana, La Ralea, Pot-bouille*), sus libros *representan* siempre más de lo que *son* en realidad... *Nana,* la meretriz impura, la *mosca de oro* que se incubó en las fermentaciones del estercolero parisién, y cuya picadura todo lo inficiona, desorganiza y mata, ¿qué es sino otro símbolo?" (1). El autor compendia en la existencia de una sola mujer, que muere de 21 años, casos de sadismo, masoquismo, vicios contra natura, y todas las abominaciones que se dan en la vida de muchas meretrices.

En *Pot-Bouille,* sólo una casa de la calle de Choiseul alberga todas las concupiscencias, promiscuidades, intrigas de criados, hipocresías y vilezas de la mesocracia parisiense. *Tierra* es una recopilación de horrores auténticos, buscados en colecciones de sucesos o registros de criminología. "Todos los crímenes, obscenidades y miserias de cincuenta villas francesas, fueron amontonadas en una villa de la Beauce... Es como si Zola hubiese volcado el contenido de todas las cloacas de Francia en un solo corral, a fin de demostrar que todos los corrales de Francia eran vertederos de cloacas." (2).

El pesimismo de Zola es harto notorio para no ser de las cualidades más señaladas por la crítica en sus obras.

Segun Lemaître, el creador de los *Rougon Macquart,* más que un novelador, es un poeta épico pesimista: "el poeta brutal y triste de los instintos ciegos, de las pasiones groseras, de los amores carnales, de las partes bajas y repugnantes de la naturaleza humana." (3).

La prevención pesimista crece en Zola, hasta extremarse en sus libros últimos. Aún en sus primeras novelas, entre las estridencias de lo abyecto, glorificaba,

(1) Condesa de Pardo Bazán, o. c., p. 144.
(2) Estudio de Francisco Gribble sobre Zola, en *The Fortnightley Review,* 1902.
(3) *Les contemporains,* I. *Emile Zola,* p. 255.

al menos, el amor físico. "Pero parece que tenga ahora el odio y el terror de toda esta carne, con la cual está obsesionado. Trata de envilecerla, se detiene en los bajos fondos de la bestia humana, en el juego de las fuerzas de la sangre, en lo que tienen de más insultante para el orgullo humano. Rebusca y exhibe las fealdades secretas de la carne y sus maleficios. Rebusca alrededor del adulterio las circunstancias que le degradan, que le hacen bajo y desalentador. (*Una página de amor, Pot-Bouille*). Desprecia el amor, le reduce a una necesidad tiránica y a una función sucia (*Pot-Bouille*)... De la mujer no ve sino las misteriosas manchas de su sexo (*Pot-Bouille, La alegría de vivir*). Con el ardor sombrío de un faquir, maldice la vida en su origen, y al hombre desde las entrañas de su madre. En el hombre ve al bruto, en el amor el apareamiento, en la maternidad el parto. Remueve larga y tristemente los flujos, los humores; todas las bajezas de la humanidad física (1)". Nos hace asistir a dramas patológicos, como el horrible alumbramiento de Luisa, en *La alegría de vivir.*

No le bastan horrores de clínica y podredumbres morales, y necesita curiosidades fisiológicas, aberraciones de lujuria o estupidez. "La bestialidad y la imbecilidad son, a los ojos de Zola, el fondo del hombre. Su obra nos presenta tan prodigioso amontonamiento de seres idiotas o presa del *sexto sentido,* que de ella exhala—como miasmas y hedor de estercolero—para la mayoría de los lectores, un desaliento profundo, para otros, una tristeza negra y pesada." (2)

Robert Louis Stevenson dijo que Zola estaba "en fundamental enemistad con la alegría".

Por eso, no obstante su crudeza, no puede ser tildado de inmoral; pues sus negras pinturas de la sensualidad y el vicio, lejos de mostrarlos apetecibles, los hace siniestros, hórridos y repugnantes.

(1) Lemaître, o. c.
(2) Idem., id.

¿De dónde vino a Zola su lóbrega visión del mundo? Nada más distanciado de sus héroes anormales, que la vida burguesa y metódica y la sana y fuerte complexión del novelista. Pero sus primeros años de vida mísera, en sórdidos albergues, entre gente disoluta, antes de entrar como empleado modesto en la casa Hachette, le avezaron a conocer los bajos fondos sociales. Después, hecho gran novelista y jefe de escuela, los exploró profesionalmente para *documentarse,* según su frase, como el médico practica su oficio en el hospital o en la clínica. Su error fué no ver en el mundo sino una clínica o un hospital inmensos.

Maupassant

Entre la falange de escritores afiliados a la lóbrega escuela de Zola, y que copian los colores obscuros de la paleta del maestro, sin el vigor artístico de su pincel genial, hubo algunos renegados, como Huysmans, Rod, Marguerite, etc., que descollaron después en otro campo, adonde habremos de hacer su estudio. Entre los fieles al rito naturalista, sólo nos interesa aquí Guido de Maupassant, el gran maestro del cuento y la novela corta.

Guido de Maupassant (1850-1893) fué de los predilectos en el cenáculo naturalista que presidía Zola en Medan. Su naturaleza era alegre, exuberante, ávida de los goces de la vida, en la que supo bucear hasta el fondo, extrayendo de ella los cuadros más variados y, a la vez, más artísticamente reales que se han compuesto jamás. Pero, a despecho de su alegría natural, rinde culto a la tristeza misantrópica de su generación, entenebreciendo con ella sus narraciones, y acaba, como tantos otros escritores, intoxicados por la literatura y la vida vertiginosa de París, por caer, trastornado el cerebro, en una casa de salud.

Revela — escribía Lemaitre en 1898 — "la amargura pesimista que está en moda desde hace 20 años". Hay

en él — añade — "una brutalidad triunfante, el prejuicio de considerar a los hombres como animales cómicos o tristes; un gran desprecio de la humanidad (1)."

En sus comienzos "todos sus relatos expresan la filosofía más sencilla, más directa y más negativa. En verdad, que es el nihilismo puro. La vida es mala. No tiene ningún sentido. Nada sabemos ni podemos saber; vamos, a pesar nuestro, adonde nos llevan nuestros deseos y las fatalidades del exterior; después la muerte lo acaba todo. Nada más. La preocupación de la muerte es muy sensible en la obra de Maupassant... esta filosofía que Maupassant se ha tomado el trabajo de formular en uno de sus últimos volúmenes (*En el agua*), es la fuente fría, secreta y profunda, de donde procedía el acre sabor de casi todas sus narraciones cortas. Eso sin pedantería, sin ningún esfuerzo presuntuoso, y solamente por la tristeza que emana "de las cosas vistas como son (2)". Un encadenamiento de fuerzas fatales arrastra a sus personajes a la fortuna o a la desgracia; pero, con preferencia, a esta última. Sus primeras novelas están enteramente influídas por esa sombría concepción, y se hacen acaso más tristes por contrastar lo negro de su fondo con la impasible frialdad que afecta el autor.

Una vida es la doliente existencia de una mártir, que sufre primero por su marido y después por su hijo, hasta que la muerte la redime. *Monte-Oriol,* — escribe el mismo Lemaitre — es "la historia de una mujer y de una muchacha que sufren, y de un hombre que las hace sufrir, y ellas son buenas, y él no es malo, y todos son irresponsables; pero todo ello es muy triste... (3).

En *Buen amigo* y en *Fuerte como la muerte,* se expre-

---

(1) *Les contemporains,* 1.ª serie, 1.º tomo, p. 297

(2) Lemaître, o. c. t. V., cap. I.

(3) Idem., íd. íd.

sa el inmenso dolor de envejecer. Este suplicio llega al máximo de crueldad en la segunda de esas obras, por la mayor hondura y minuciosidad de la descripción, y por la mayor delicadeza de las almas atormentadas.

El pintor Oliverio Bertin frisa en los 50 años. Su amiga, la condesa Ana de Guilleroy, tiene unos 40. La hija de ésta, Anita, va a vivir en su compañía. Es el retrato de su madre en la juventud, y Oliverio se enamora de ella sin advertirlo; pero la condesa lo descubre y se lo hace saber. El, hombre delicado, se atormenta por amar a su edad a aquella niña, y lucha con sus sentimientos. La condesa, enamorada aún, sufre la tortura de haber perdido su amor y de sentir ajada su belleza. La muchacha está ajena a todo. Y Maupassant va lentamente, al través de hechos diversos, siguiendo, día por día y hora por hora, los avances de la pasión y el dolor en aquellos dos corazones, que asisten impotentes y desolados a su mutuo suplicio, hasta que Oliverio se refugia en una muerte medio voluntaria. "...La suprema entrevista de los dos torturados—escribe Lemaître—llega a tal grado de emoción, que no hay nada más allá... ¡tan doloroso y abrumador es el sentimiento de las obscuras fatalidades humanas (1)".

Pedro y Juan es "drama comprimido, lucha corta y desgarradora entre la madre culpable y acusada, y el hijo inquiridor y juez. Pocas páginas he leído más conmovedoras que aquéllas en que la madre se confiesa al otro hijo, al hijo del amante (2)".

Conocida es la sensualidad de Maupassant; pero precisamente sus cuentos más sensuales son los más tristes. Se complace en las manifestaciones más violentas del amor, reducido al deseo físico (*¿Loco?*, *Marroca*, *El leño*, *La mujer de Pablo*, etc). Tales son la historia dolorosa de Marroca, la de aquel amante que

(1) O. c. t. V, p. 12.
(2) Idem., id. p. 7.

mata por celos al caballo de su querida, el morboso e insaciable apetito carnal de la amorosa pareja de *En el agua*, a quien empuja hacia la muerte la tristeza y la desesperación del goce insatisfecho.

Maupassant rebosa muchas veces los linderos del pesimismo, para caer en la brutalidad más estridente. Así son en general sus cuentos rurales (*Una cena de Nochebuena*, *Una muchacha de granja*, etc). Hay allí campesinos que meten en un artesón el cadáver de su abuelo para poder acostarse en la cama única del mísero albergue, y se ponen con toda tranquilidad a comer manteca sobre el difunto. Un posadero, a quien conviene la muerte de una anciana, se deshace de ella haciéndole beber aguardiente. Gentes ociosas inventan, como diversión, matar a un asno viejo con un fusil cargado de sal. Un *guapo* de aldea posee a viva fuerza a su criada, y, habiéndola hecho luego su esposa, la tunde a palizas por no darle sucesión.

La maldad y la barbarie humanas, no tuvieron para Maupassant secretos ni fronteras.

3.—La reacción neoidealista.

Los excesos del naturalismo promovieron una reacción neoidealista en dirección contraria. Antes se había entronizado la materia; ahora se divinizó el espíritu, en forma no menos exclusiva y absorbente, surgiendo una vaga religiosidad, un extraño misticismo, una oleada de idealidad y renunciación, que aumentó los desfallecimientos del alma contemporánea. Al fin, el naturalismo, aunque pesimista en cuanto al momento presente, había puesto su confianza en la ciencia, redentora del porvenir. El neoidealismo negó la ciencia, proclamando sacrílegamente su *bancarrota*, por boca del crítico francés Brunetière.

Dentro de esa corriente neoidealista, se agrupan escue-

las y direcciones divergentes y contradictorias, no bien deslindadas entre sí muchas veces, y a las que en el último tercio del siglo anterior, cuando aparecían como una nebulosa, se llamó en bloque *el modernismo*, comprendiendo bajo tal nombre igual las escuelas prerrafaelista, simbolista y decadente, con sus hijuelas y derivaciones, que el teatro de Ibsen, Sudermann, Mæterlinck y D'Annunzio, o la novela rusa.

Coincide toda esta Literatura, en su aire místico y ensoñador, en su desvío o su horror a las realidades cotidianas, en su lobreguez sepulcral y sus horizontes siempre cenicientos; pero dentro de ella hay un abismo entre los noveladores moscovitas, mantenedores de un arte humanitario y social hasta la abdicación del yo, y los demás grupos, francamente egotistas, para quienes el yo es el eje del cosmos.

Todo en ellos es producto de una sociedad envejecida y agotada. De aquí un egoísmo senil, rayano en la puerilidad a veces, que lleva a las mayores extravagancias; el orgullo literario y el prurito personalista, rompiendo con toda noción de solidaridad humana, de ética, de medida y de conveniencia social. De aquí también la hipertrofia de una sensibilidad epiléptica, de reblandecimiento medular, que, gastada por la repetición monótona de las mismas impresiones, exige perversión de los sentidos, refinamientos exóticos de una malsana voluptuosidad; lo raro, lo extravagante, lo imprevisto, lo horrible, lo brutal o lo ultraexquisito: en suma, lo que pueda estimular los nervios con bruscas sacudidas.

"La sensualidad desnuda — dice Max Nordau — se considera como vulgar, y no se admite sino cuando se presenta bajo la forma de vicio contra Naturaleza y de degeneración. Libros que tratan sencillamente de las relaciones entre el hombre y la mujer, aun sin velo alguno, parecen en absoluto de una moralidad ñoña: la titilación elegante comienza tan sólo allí donde termina la sexualidad normal. Priapo ha llegado a ser el símbolo de la virtud; el vicio busca sus encarnaciones en Sodoma y en

Lesbos, en el castillo del señor de Barba Azul y en la alcoba de criada de la Justina del *divino* Marqués de Sade. La primera condición del libro que quiere ponerse de moda, ha de ser, ante todo, la obscuridad; lo que se comprende es trivial, y bueno únicamente para el populacho. El libro ha de pregonar, además, un cierto tono de unción, pero no demasiado importuno, de predicador, y hacer que sucedan a las escenas lúbricas, explosiones deshechas en llanto de amor hacia todos los humildes y los dolientes, o bien transportes inflamados de ferviente creencia en Dios. Gustan mucho los cuentos de aparecidos, pero presentados bajo un disfraz científico, como hipnotismo, telepatía y sonambulismo; los títeres, en que compadres de aspecto candoroso, pero ladinos, hacen balbucear, como niños pequeños o como imbéciles, a las figuras anticuadas de las baladas; las novelas esotéricas, en fin, en las cuales el autor da a entender que podría decir mucho acerca de la magia, la cábala, el fakirismo, la astrología y otras ciencias blancas y negras, por poco que lo quisiera." (1).

Efectivamente, las más varias formas de la superstición, raramente combinadas con la más morbosa sensibilidad, sobre un fondo de vaguedad crepuscular, incoherencia infantil, o misticismo alucinado, son lo propio de esta singularísima reacción neoidealista, que acompaña a la terminación del siglo XIX.

Y en todo ello se hace difícil deslindar lo que es producto sincero de la neurosis, imitación servil de la moda, refinamiento del arte, o humorada de gente alegre, que aspira sólo a dejar pasmado, a fuerza de truculencias o salidas de tono, al pacífico y profano lector, quizás honrado tendero o metódico oficinista—el ridículo *burgués* o el ignorante *filisteo*, según esos superhombres de las letras—. Para este caso último, inventó Anatolio France su célebre frase *èpater le bourgeois*, que ha dado la vuelta al mundo, nacionalizándose en todas las lenguas literarias.

(1) *Degeneración*, versión castellana, t. I, p. 24.

4.—El prerrafaelismo y el estetismo.

Rossetti y Swinburne

La primera manifestación literaria del neomisticismo, aparece en Inglaterra, con el movimiento *prerrafaelista*, obra de una asociación de pintores y literatos, constituída en 1848, y que soñaba con las formas pálidas, borrosas, rígidas, exangües, espectrales, hieráticas, del arte medieval, anterior al Renacimiento pictórico encarnado en Rafael de Urbino. Nuevamente, como en los días del Romanticismo, se intentaba una exhumación de la Edad Media, no la auténtica de las cartas forales y las hansas de trabajo, sino la convencional y deformada, de libro de caballerías o ilustraciones de gótico misal. Esta Edad Media sólo sugería imágenes grises y mortecinas, de ascética espiritualidad, de añoranza lejana, de visión mística, que no se hallan en las dramáticas novelas de Walter Scott, Dumas y Hugo.

La poesía prerrafaelista—que tiene por fundador a Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), italiano, desterrado en Inglaterra y discípulo allí de Ruskin—afecta una ingenuidad de balada, una vaguedad de ensueño y un balbuceo infantil, como protesta contra el acicalamiento y la perfección de retóricos y preciosistas. Su aire general es de desmayo, de languidez, de consunción, de melancolía, y aumenta considerablemente el caudal de la tristeza literaria.

Pero ésta se acentúa con los sucesores de Rossetti, singularmente con Swinburne.

Swinburne (1837-1898), autor de *Poemas y baladas* y *Laus Veneris*, junta la influencia de Rossetti a la de Baudelaire. Es, como ambos, místico; pero su misticismo, dice bien Max Nordau, tiene más de perverso y criminal que de paradisíaco y devoto (1). Al lado de poemas simbólicos, medio pueriles medio alucinados, como *La hija del rey*, ofrece el gesto demoníaco de otros, como *Antes de amanecer*, donde maldice y blasfema, y alguno, como *Anactoria*, exhuberante de sadismo lésbico. En él dice una mujer, atacada de tal aberración:

"Estoy harta de verte vivir, y quisiera, en verdad, poseerte muerta; quisiera que la tierra tuviera tu cuerpo como fruto que se come, y que ninguna boca, sino sólo algún gusano, te encontrara dulce. Quisiera imaginar crueles maneras de aplastarte, invenciones violentas, y un exceso de tortura." (2).

Swinburne es el primer introductor del satanismo en la literatura británica.

Oscar Wilde

Pero la culminación inglesa del decadentismo baudelairiano, se nos ofrece en el famoso poeta irlandés, lírico y dramaturgo, Oscar Wilde (1856-1900), jefe del *estetismo*, doctrina *del arte por el arte*, paralela en Inglaterra a lo que fué el simbolismo en Francia.

Wilde toma preferentemente de Baudelaire su odio a la Naturaleza, su amor al artificio, su egolatría antisocial y su parnasiano culto al arte, con desprecio de la moral corriente y de los hombres.

Los decadentes, en su protesta agresiva contra lo natural y cotidiano, llegan a lo grotesco y pueril, aun en la indumentaria, como hicieron los hombres del Romanticismo; pero acentuando su estridencia. El chaleco escarlata y el pantalón verdemar que ostentó Teófilo Gautier en el estreno de *Hernani*, son prendas casi razonables, en

(1) O. c., t. I, p. 148.
(2) *Degeneración*, versión castellana, t. II, p. 118.

comparación de los sombreros de seda rosa y las corbatas de encaje de oro, usados por Barbey d'Aurevilly; de las vestiduras talares y la luenga barba rizada a estilo asirio, con que Péladan se paseaba por los boulevares de París; o de los pintorescos trajes de estilo *rococo* o medieval, que lucía Oscar Wilde en pleno día, por la más transitada calle de Londres.

Wilde recuerda a Byron por su vida y su carácter. Ambos, en la pudibunda y acompasada sociedad inglesa, fueron tan extraños y detonantes, como lo serían un acróbata o una bailarina descocada en los oficios litúrgicos de una catedral. Por eso, uno y otro nimbaron su gloria poética con la aureola del escándalo, y fueron arrojados de su país para morir en la expatriación.

La vida licenciosa de Wilde le acarreó la pérdida de su esposa, familia y amigos, y el sonrojo de la prisión, donde escribió su célebre y triste *Balada de la cárcel de Reading*, que ni siquiera llevó su nombre al editarse, sino el número de su celda. También en la prisión compuso sus amargas confesiones íntimas, reunidas en su libro póstumo *De profundis*. Y tras una vida tempestuosa, que pasó del fausto a la proscripción, murió aislado y miserable en París.

Un excelente crítico hispanoamericano comenta así ambas obras:

"La nota real y dolorosamente íntima suena en la *Ballad of Reading Gaol*, saturada de un pesimismo frío, amargo como el de Baudelaire: es una balada negra, que sugiere una noche "sin esperanza de aurora." (1).

En *De profundis* explica Wilde su frivolidad, lamenta su caída en la mayor vergüenza, y describe los cambios que en su espíritu produjeron los años de prisión, haciéndole recorrer sucesivamente, según sus palabras, períodos "de loca desesperación; sumersión en un dolor cuyo sólo aspecto era lastimoso; rabia terrible e impotente; amargura y despecho; angustia que lloraba en voz alta; miseria que no hallaba palabras; tristeza muda."

"La tristeza—dice Enríquez Ureña—es lo único que le interesa. La filosofía que le reveló la experiencia, es que el dolor es la suprema emoción de que es capaz el hombre, y es, a la vez, el tipo y la medida de todo gran arte." (1)

Wilde es poeta lírico, pintor, novelista y dramaturgo, y todos los productos de su inspiración acusan un alma doliente y atormentada.

Sus dramas y comedias, que en estos tiempos últimos han ido tomando carta de naturaleza en nuestro teatro (2), no ofrecen notas excepcionalmente sombrías, que requieran su mención aquí. Como novelador, recuerda a Edgardo Poe en *El retrato de Dorian Gray*. Su estética de sistemática batalla a cuanto es natural y place a las mayorías, y su moral indulgente o glorificadora para la depravación y el crimen, pueden recopilarse en su libro *Intenciones*. Y, ya veamos en éste el testimonio de degeneración que quiere Nordau, ya le tomemos como *posse* de altivo humorista, según quieren críticos más suaves, es patente la impresión malsana y desalentadora que su lectura acarrea.

5.—La poesía simbolista.

El simbolismo y sus hombres

Del *prerrafaelismo* inglés, procede en gran parte el torbellino de escuelas francesas, nebulosas y místicas, que tiene su culminación en el *simbolismo* y el *decadentismo*.

(1) Enríquez Ureña, *Ensayos críticos*, p. 17.

(1) O. c., p. 21.

(2) Pueden verse todos ellos, acompañados de prefacios y de un estudio preliminar sobre Wilde, en la versión francesa de Albert Savine, *Oscar Wilde. Theatre*, 3 tomos.

No interesan aquí su significación estética, ni sus orígenes y vicisitudes (1).

A la Naturaleza, el Amor y la Muerte, tradicionales temas del lirismo, añaden los simbolistas uno más: lo Inconsciente; y gustan de replegar el espíritu en sus profundidades obscuras, vertiginosas y sombrías.

Así como la poesía parnasiana pretendió suscitar imágenes y fué una pintura, la simbolista pretende sólo traducir emociones, no por el sentido del verso, sino por la mera sonoridad de las palabras, identificándose con la música; pero su emocionalidad, su musicalismo, respiran una melancolía honda, difusa, abstracta, penetrante, irrazonada, que proyecta en torno un ancho disco de sombra. No es alegre canto de alborada, ni diana despertadora, ni viril himno de triunfo; es siempre nocturno patético u horripilante danza macabra.

Anatolio Baju, en su trabajo *La anarquía literaria* (1896), dice de los simbolistas, que "se pasaron el tiempo en balbucir los principios de una estética rara, inarmónica con el gran todo, y en brincar, como clowns, en los tablados de la literatura."

El simbolismo es brumoso, lánguido, balbuciente, contradictorio, místico, sensual, desequilibrado, triste. Es a la vez rudo y refinadísimo, arcaico y ultramoderno, decrépito e infantil; canturia y alarido, oración y blasfemia, pureza de armiño y depravación libertina. Busca la vaguedad, la paradoja, lo extravagante y lo pueril, efectos crepusculares, impresiones de las tinieblas o el silencio, raros fenómenos anímicos. La emotividad de los simbolistas se estremece por lo más baladí. Hallan en todo lo creado un sentido oculto, y pretenden descubrir el *alma de las cosas*. A veces el crujir de la rama, el

(1) Todo ello puede estudiarse a fondo, entre otros libros, en el de André Barre, *Le Symbolisme, essai historique sur le mouvement symboliste en France, de* 1885 *a* 1900, *suivie d'une bibliographie de la poesie symboliste.*— París, 1911. Dos tomos.

aletean del insecto, el soplo de la brisa, el murmurio del arroyo, lo más leve, lo más ínfimo, conmueve su ser con intensas vibraciones. Hay poeta de esta falange, como Rodenbach, que canta por sistema lo pálido, lo difuso, lo que se marchita y muere.

El simbolismo es ácrata, egoísta y terriblemente insociable. Desdeña a los hombres, cuyos problemas e inquietudes le parecen prosaicos, y se encastilla en su *torre de marfil*, ajeno a todo influjo exterior, para depurar exquisitamente sus más refinadas impresiones artísticas.

Pero su negación y su protesta van más lejos que las demás direcciones literarias; no se limitan ya a la sociedad, sino que se extienden a la Naturaleza. Oscar Wilde llega a decir que *los únicos personajes reales son los que nunca han existido*, y que la Naturaleza, no es sino una imitación de las obras artísticas. Julio Laforgue se burla irónicamente de *Mamá Naturaleza*, encontrando graciosa y peregrina la obstinación tenaz con que se empeña en seguir su inmutable curso.

El simbolismo, nacido en París, en el cenáculo que presidía, en los célebres martes de la calle de Roma, Esteban Mallarmé, tiene a éste por Mesías, y por S. Pablo a Pablo Verlaine, jefe, propagandista y apóstol.

Bajo sus estandartes agrúpanse poetas de distintas naciones, señaladamente norteamericanos, como Stuart Merill y FrancisVielé-Griffin; valones o flamencos, como Alberto Mockel, Mauricio Mæterlinck, Emilio Verhaeren y Jorge Rodenbach; pero en su mayoría fueron franceses, como Julio Laforgue, Camilo Mauclair, Enrique de Regnier, Pablo Leclerq, Jorge Eckhould, Carlos Morice, L. Boy, Ténib, Remigio de Gourmont, Vallette, Max Elskamp, H. Mazel, R. Giraud, R. de Souza, Ch. Leconte, F. Herold, A. Ular, etc., terminando el ciclo simbolista con Alberto Samain. Todos ellos "son otros tantos mantenedores de esa literatura especial, de ocaso, nunca mejor sentida que "por la mañana al despertarse o poco antes de la comida o a la hora triste en que la noche llega", momentos en que el estómago va-

cío y el cerebro anémico, llevan al ánimo la depresión, la hipostenia, el matiz triste, sombrío, que rebosa la producción de los *mercuriales.*" (1).

Muchos de los citados, evolucionaron después a escuelas menos reñidas con la alegría de vivir, donde han consolidado su fama poética.

Entre tan numerosa pléyade, sólo habremos de referirnos aquí a los que, aparte su valor estético, acentúan su nota de tristeza.

Verlaine

Mallarmé (1842-1898), hermético y premioso, es, más bien que sombrío, lánguido y desmayado.

La nota triste se acentúa, en Pablo Verlaine (1844-1896), vagabundo sempiterno de vida borrascosa, místico y voluptuoso, comunista y católico, que pasó muchas noches al raso, y conoció las amarguras del destierro, la cárcel y el hospital.

Hallándose en Bélgica, una querella con su íntimo amigo el poeta Rimbaud, a quien dió dos tiros, le hizo sufrir 18 meses de prisión. En ella compuso *Romanzas sin palabras*, y concibió *Cordura* (*Sagesse*), que figuran entre sus mejores y más tristes poesías, acentuándose desde entonces su sentimiento de religiosidad.

Volvió a Francia, como dice Walch, "envejecido de corazón y de espíritu, y lleno para siempre de una amargura profunda." Quejábase de ello Verlaine, diciendo en *Romanzas sin palabras*:

Es la peor pesadumbre no saber por qué, sin amor y sin odio, mi corazón tiene tanta pena.

En torno del gran elegíaco, se agrupó un cenáculo de poetas rebeldes y sombríos, que le aclamó jefe.

(1) Fleury, *Introduction a la médecine de l'esprit*, ps. 74 y 75.—París, 1897.

La muerte de su madre, le lanzó a una vida desdichada de bohemio cada vez más desolado, sufriendo mil amarguras. Desde 1889 empezó a enfermar, y no salió de un hospital sino para entrar en otro, o para vivir miserablemente en el Barrio Latino, el clásico emporio de la vieja bohemia literaria.

Sus últimos versos, ya enfermo de gravedad, tituláronse *Muerte*, como presintiendo su fin, que ocurrió a poco en un pobre albergue de la calle de Descartes (8 de Enero de 1896).

Verlaine—dice Coppée—fué un niño toda su vida. Creó una poesía original, toda de matices y sugestiones.

¡Qué sollozante languidez, la de aquella *Canción de otoño*, que admiramos en sus POEMAS SATURNINOS!

La queja sin fin
del débil violín
otoñal,
hiere el corazón
de un lánguido son
letal.
Siempre soñando,
y febril, cuando
suena la hora...
mi alma refleja
la vida vieja
y llora.
Y arrastra un cruento
perverso viento
a mi alma incierta
aquí y allá,
igual que la
hoja muerta. (1).

Análoga o más lúgubre nota ofrecen otros poemas de esta colección y de las tituladas *Romanzas sin palabras*, *Cordura*, *Dicha*, etc. Basta a probarlo la simple enume-

(1) Versión de Emilio Carrére.

ración de algunos títulos. De POEMAS SATURNINOS: *Lasitud, La angustia, Pesadilla, Crepúsculo de la noche mística, Noche de Walpurgis clásica.* De ROMANZAS SIN PALABRAS: *Llanto en mi corazón, ¡Oh, triste, triste estaba mi alma!, Spleen.* De CORDURA: *Yo había penado como Sísifo, ¿Por qué estás triste, alma mía? Un gran sueño negro,* De DICHA: *El tedio de vivir con el mundo y en las cosas.*

Reproduzcamos algunas de las que mejor pueden expresar la tristeza del estro verlainiano.

LLANTO EN MI CORAZON

Llanto en mi corazón
y lluvia en la ciudad.
¿Qué lánguida emoción
entra en mi corazón?
¡Dulce canción de paz,
la de la lluvia mansa!
Para el dolor tenaz,
¡oh, qué canción de paz!
¿Qué motiva el sufrir
del corazón hastiado?
Si no le vino a herir
traición, ¿por qué sufrir?
Y el más grave dolor
es ignorar por qué
sin odio y sin amor
lleno está de dolor. (1).

PASEO SENTIMENTAL

... ...
Yo iba solo, errante, triste,
con mis penas y mis ansias
a lo largo del estanque

(1) De la colección *Del cercado ajeno,* por E. Díez Canedo.

entre sauces y espadañas,
donde la bruma indecisa
fingía enorme fantasma
tétrico, desesperado,
que gemía y que lloraba.
... ...
Y el sudario de la sombra
cubrió con sus negras gasas
los supremos resplandores
del día, que agonizaba,
y los nenúfares pálidos
que entre las flexibles cañas
siniestros resplandecían
sobre las dormidas aguas. (1)

Verlaine dejó huella literaria de los dos tristes lugares que le dieron albergue: la cárcel y el hospital. En *Mis prisiones,* cuenta sus encierros, desde los que sufrió de niño en el calabozo del colegio, y luego en el servicio militar, hasta sus prisiones por faltas leves y la más ruidosa de Bélgica. Al hospital, le consagra el recuerdo autobiográfico de su prosa en *Mis hospitales,* y de su poesía *Vi en el hospital* (*En los limbos*).

Pero, contra lo que pudiera esperarse en quien tuvo tan dolorosa visión de la vida ordinaria, la vida excepcional de aquellos lugares de sufrimiento, no provocó en su retina las lúgubres imágenes que sería lógico pensar. Los describe llanamente y sin efectismo alguno. De su reclusión carcelaria, sólo destaca una honda impresión de tedio. En cuanto a los hospitales, a pesar de su monotonía y severo régimen, se despide de ellos con simpatía y recuerdo grato, "entre tantas remembranzas infinitamente más penosas que la vida exterior me ha hecho, hace y hará sufrir, sin duda, ahora y siempre" (2), —son sus palabras—.

(1) Teodoro Llorente, *Florilegio de sus poesías,* versión castellana de Verlaine, p. 354.
(2) Verlaine, *Oeuvres complétes,* t. IV, p. 383.

Laforgue

Julio Laforgue (1860-1887), aunque hispanoamericano por haber nacido accidentalmente en Montevideo, es francés por su abolengo bretón, su vida pasada en Francia, su espíritu y su idioma; y uno de los más originales poetas de la pléyade simbolista, en la que culminó, a pesar de su temprana muerte.

Laforgue, el nostálgico enamorado de la tristeza sedante de la luna (*La imitación de Nuestra Señora la Luna*) como Verlaine, como Musset, como Heine, como todos los grandes melancólicos; el elegíaco poeta de *Las lamentaciones*, fué sobre todo el exaltador del tedio, al que dió la expresión más punzante y esquemática en un verso célebre. Un brillante expositor del simbolismo lo retrata así:

"Julio Laforgue es un sollozo velado por una sonrisa, es un alma crucificada en los altares de Nuestra Señora la Luna y de Nuestro hermano el Sol. Es la conciencia poética de los jóvenes, que le han adoptado por hermano de infortunio. Julio Laforgue ha resumido toda la filosofía, toda la metafísica, todo, en aquel verso que ha llegado a ser lugar común, del cual el mismo León Bloy no se hubiera atrevido a intentar la exégesis:

"*¡Ah, qué cotidiana es la vida!* (1)".

---

(1) Gastón Picard, *Les simbolistes*. Conferencia pronunciada en el Teatro Nacional del Odeón, de París, el 18 de Abril de 1919. Versión de la revista *España*, núm. de 10 de Julio de 1919. El verso a que alude Picard es el segundo de la poesía *Complainte sur certains ennuis*.

Rodenbach

De la falange simbolista, el belga Jorge Rodenbach (1855-1898) es quien más honda, sutil y exquisitamente ha sabido expresar el recogimiento de la vida interior, la tristeza de las cosas y de los lugares, de las viejas ciudades aletargadas, los canales inmóviles y las campiñas de cielo brumoso, tan abundantes en su patria flamenca; la melancolía que se oculta bajo el ruidoso bullicio dominguero o bajo la hirviente aglomeración urbana.

Uno de sus mejores poemas se dedica a cantar *Las tristezas*. Otro, *El reinado del silencio*, recoge las diversas impresiones de éste, anotadas por un alma vibrátil y de refinadísima acuidad: ya en *La vida de los aposentos*, ya en *El corazón del agua*, en *Paisajes de ciudad*, *Campanas de domingo*, o *Del silencio*.

Mejor que todo comentario, servirá la exhumación de algún fragmento de sus obras, para expresar la hermética y doliente hosquedad de aquel alma de cartujo.

Así expresa la tristeza dominical en *Campanas del domingo*:

... ...
... ...

El Domingo, igual siempre que en la niñez lejana:
un estanque sin límites, y en su alma una asunción
de nubes, entre velos de silencio elocuente;
domingo: es una vaga tristeza sin razón...
impresión melancólica de blanca margarita
que se muere; impresión
triste angélicamente
de la casa en que está enferma una hermanita (1).

---

(1) Traducción de Catulo.—*Helios*, IV, 1903, p. 80.

DEL SILENCIO

... ...

IX

¡Los domingos: tanta tristeza y tantas campanas!
Escaparates cerrados, herramientas en reposo, piano
fríamente tecleado por dedos sin anillo,
dedos de vírgenes de corazón sin tacha.
Soledad con algunos pasajeros; angelus que gime,
color de medio luto cerniéndose sobre los domingos
con el humo de lentos vapores blancos,
y triste el aire como un día de Todos los Santos!

... ...

Un farol, al comenzar la noche,
se ilumina suavemente, como un ojo que reprocha.
El horizonte negro se asemeja a sudarios cosidos.
Después se enciende un segundo reverbero
triste, tan triste a lo lejos, parpadeando en la bruma
los dos, como los ojos de niños que no se han tenido.

XXV

¡La ciudad está muerta, muerta irreparablemente!
Con lenta anemia y secreto tormento,
ha muerto día a día del tedio de estar sola.
Ciudad pequeña, extinguida, de otro tiempo, que
conserva no sé qué de virginal y lánguido
y parece dormir aún mientras se la amortaja;
pues ahora, para embalsamar su muerte,
los canales, a manera de telas tramadas,
cuyo borde está recamado por las chispas de oro del gas,
y el frágil tejido en las flotantes humaredas,
se arrollan formando bandeletas de agua
y de niebla, en torno de la pálida durmiente
—como el cadáver fajado de una momia—
¡Y la luna añade a su frente una clara faja!

De todos los paisajes flamencos, el que más hondamente se aferró al espíritu nebuloso de Rodenbach, por más concorde con él, fué el de la medieval Brujas, petrificada entre el fragor de las grandes cosmópolis modernas, y donde todo parece consunción y agonía, entre la pátina secular de los edificios, la quietud de las calles y el llanto de la lluvia.

Ya en *El reinado del silencio* hizo el paralelismo de su alma con la de la ciudad centenaria, en estos versos:

Ciudad... Tenemos ambos la tristeza de un puerto...
tú, que tan sólo ofreces—melancólica hermana—
silencio, y de tus mástiles la nostalgia lejana...
yo, cuya vida no es sino un gran canal muerto...

Más amplia evocación de la romántica urbe es *Brujas la Muerta,* novela triste de un viudo nostálgico de su mujer, enclavado en el cuadro sombrío y silencioso de Brujas, donde todo habla de quietud, recogimiento y muerte.

Alberto Insúa dice en el prólogo a la versión castellana de esta obra: "Misterio de las aguas quietas, de las casas y de los álamos mirándose en las aguas, eternizándose, como ha dicho el poeta; calma dramática de los hospitales y ternura desgarrante de los hospicios de esta ciudad menesterosa; paz del Beaterio... Cofias blancas de las beguinas; plumaje blanco de los cisnes; blancura de los encajes; oro desvanecido en las tablas de los Primitivos; candor y maestría divina de ritmo de línea y de color, de los cuadros de Memling; resplandor de luna; flores que se marchitan al calor de los cirios... De todo esto, que es vida, y que es poesía, y que es tristeza, surgió el alma de Rodenbach. Brujas tuvo su artista, su cantor, y la ciudad y el poeta se enlazaron en una a modo de mirífica transubstanciación" (1).

Véanse algunos fragmentos de la obra de Rodenbach, en corroboración de lo indicado: "No cesaba de caer una

(1) Prólogo citado, p. 16.

lluvia lánguida y fina de últimos de otoño, leve lluvia vertical, que llora, se deshila en el aire, eriza de agujas la tersa superficie de las aguas de los canales, y aprisiona el alma, como un pájaro, en las mallas infinitas de su tristeza" (1). "Era Brujas la muerta, inmovilizada en el panteón de sus muelles de piedra, con las glaciales arterias de sus canales, en los que había cesado de latir la gran pulsación del mar" (2).

... ...

Verhaeren

Emilio Verhaeren (1855-1916), belga como Rodenbach, pero espíritu más vario y propenso a la renovación que éste, durante su actuación en la escuela simbolista, coincide con él en muchos matices de idéntica tristeza.

Como tantos otros hombres superiores, desde la rígida educación en un internado de jesuítas, donde se encaminaba al sacerdocio, pasó a la pérdida de la fe primero, y a la rebelión después. La dolorosa crisis de su alma se reflejó en tres poemas líricos: *Atardeceres*, eco de su depresión física; *Derrumbamientos*, reflejo de la inquietud mental que acompaña a la duda, y *Antorchas negras*, donde cultiva su propio dolor orgullosamente, y triunfa de él por la energía, rehaciendo su personalidad.

Pintan esos poemas el estado angustioso del neurasténico, de hiperestesia sensitiva, que le hace sufrir por todo, y de voluntad paralizada. Y esa pintura es para el autor la sangrante realidad de su propio yo.

(1) *Brujas la Muerta*, versión castellana de Andrés Guilmain, p. 28.
(2) Id., íd., p. 31.

Lírica y poéticamente, expresa el drama íntimo del sér moral, que no se aviene a su impotencia neurótica, y lucha contra ella con desesperación, recorriendo estas fases: dolor, espanto, rebeldía, demencia.

Su crítico y biógrafo, Mockel, le llama "poeta del paroxismo", y añade: "Si se admite esta expresión, la trilogía de *Atardeceres, Derrumbamientos* y *Antorchas negras*, representa en la obra del poeta la violencia suprema de ese paroxismo. Es el último sobresalto de una carne sometida a suplicio, de un corazón atormentado, de un alma jadeante" (1).

Pronto se dejó arrastrar Verhaeren por la escuela de Baudelaire, extendida en Bruselas, y que armonizaba con su estado morboso. Bajo su influjo, escribió *Las orillas de la ruta* y *Los aparecidos en mis caminos*. Aquí llega a una concepción nihilista y al límite del pesimismo universal.

Le expresa así Mockel: "La tierra es el imperio de la muerte. Por todas partes ruínas, y siempre ruínas. De lo que fué la civilización y la grandeza, de lo que fué la alegría, el vicio o la belleza de los hombres, sus energías, sus heroísmos, sus estupros y sus cobardías, contemplamos riendo el polvo. Todo se corrompe, se descompone, y de esa descomposición renace una vida joven, que se corromperá a su vez. Nada es sino el trabajo infame de fermentaciones apestadas, de putrefacciones, de gangrenas..." (2).

Opérase luego una crisis sentimental en el poeta, con *San Jorge*, donde el corazón, ignorado antes, se deja sentir, y el pesimismo, armonizado con el amor, reviste la forma de la piedad, y deja de cantar su tristeza para expresar la del mundo exterior. Entonces escribe Verhaeren *Los campos alucinados* (1893), que Mockel caracteriza bien con estas palabras:

(1) Albert Mockel, *Un poète de l'energie, Emile Verhaeren, L'œuvre et l'homme*, p. 47.
(2) O. c., p. 53.

"¡Sombría visión de la llanura flamenca. Serie de aguafuertes de trazos duros; aguatintas de melancólicos tonos de muerte, dibujos rudos y nerviosos, establecidos por masas negras, donde no canta ninguna claridad." (1).

... ...

"Acaso nunca — ni aun en *En rada*, de J. K. Huysmans,—se expresó con parecida intensidad la melancólica tristeza de los campos." (2).

Con *Los campos alucinados* forma díptico *Las ciudades tentaculares* (1895), en la evocación sombría del ambiente moderno, rural o urbano.

Las ciudades tentaculares son las grandes poblaciones, que, representadas en el plano con su aglomeración compacta de casas, como un cuerpo viviente, y con su irradiación de caminos, canales y vías férreas, que se entrecruzan en todas direcciones, como antenas o tentáculos de un inmenso animal, parecen pulpos monstruosos, absorbiendo toda la vida de un país. La ciudad que pinta tiene algo de Londres, de París y de Amberes, con sus *docks* y sus puertos. Vemos allí la fiebre vertiginosa y agotadora del *homo urbanus;* la titánica lucha de una gran metrópoli para abrirse paso en la concurrencia mundial.

"El individuo se siente pulverizado en la ciudad. Todo es allí colosal: el puerto y sus *docks* sin fin; las fundiciones, donde el hierro arde en la llama; la Bolsa, donde la codicia despliega sus juegos de ruina y de fortuna; los bazares, donde se amontona, piso por piso, todo lo que puede pagar un poco de oro. La alegría de la ciudad es la artificial embriaguez que dispensan los teatros y los *mussic-hall;* alegría aguda, corrosiva, lancinante, que se absorbe como un alcohol. Las pálidas paseantes

(1) O. c., p. 65.
(2) O. c., p. 68.

del pecado, ofrecen su vicio sórdido y su parodia del amor con su tristeza irremediable. Más lejos, para más brutal libertinaje, se exhibe el *mostrador* sin nombre, donde se vende en montones la carne desnuda y viva. Y en los barrios la miseria hormiguea, y corrompe los *impace* mohosos, ignorados por el sol" (1).

Tal es la fase aguda del dolor literario en este gran poeta. La vida misma, que tan negra le pareció durante su primera crisis espiritual, se encargó de curarle después, llevándole de la negación a la afirmación activa, del pesimismo a la esperanza.

Regnier

Enrique de Regnier (n. en 1864), es, como Verhaeren, de los poetas que sólo transitoriamente pertenecieron al simbolismo. Pero dentro de él, y bajo la égida de Verlaine y Mallarmé, compuso poemas tan tristes cual *Sosiego, Como un sueño, Episodios, Poemas antiguos y romancescos,* etc., que revelan—según frase del antologista Walch—"un alma altiva, infinitamente melancólica, enamorada del ensueño, del misterio y de lo irreal, perseguida por suntuosas visiones, obsesionada por las secretas correspondencias de las cosas" (2).

Recuérdese aquella poesía de *Episodios,* cuyo solo título, *La tierra dolorosa ha bebido la sangre de los sueños,* basta para compendiar su carácter lóbrego.

Representa Regnier, con sus poesías a la vez cinceladas e inquietantes, la alianza del Parnaso y el neo-simbolismo.

Le Goffic, con gráfica frase, le llama *un Gautier espleenático;* y añade: "Tal cual es, con su brillo duro y su solemnidad de Museo, esta poesía, de Enrique de Regnier, parece la más propia para traducir cierta especie de tristeza epicúrea, extraña a los remordimientos y a

(1) Mockel, o. c., p. 70.
(2) *Anthologie des poètes français contemporains,* t. II, p. 316.

la noción de pecado, por donde se distingue la tristeza de un Baudelaire; pero que se alimenta románticamente, como ella, del sentimiento de la inestabilidad de las cosas y del pensamiento de la muerte inevitable. Hija de la carne y de sus fatalidades, es la tristeza pasiva de una generación que parece definitivamente asentada en la incredulidad, y a la que no importuna ya ninguno de los sentimientos ni de los escrúpulos que inquietaban aún a los Leconte de Lisle y Sully Prudhomme." (1).

Samain

Con Alberto Samain (1858-1900), se cierra el ciclo de la poesía simbolista. Es el último de éste en el orden cronológico, y uno de sus más altos y exquisitos cultivadores. La huella de Verlaine y Baudelaire se acentúa en él, sin mengua de su originalidad.

Coppée le llamó "poeta de otoño y de crepúsculo, de dulce y mórbida languidez, de noble tristeza", y, refiriéndose a su obra maestra, *En el jardín de la Infanta*, añade: "Se respira en todo su libro el olor débil y melancólico, el perfume de adiós de los crisantemos."

La reproducción de algunos fragmentos de tal obra, expresa mejor que todo comentario su doliente fragancia.

DE "OTOÑO"

... ...

Como en un prado de hospicio o de cárcel,
el aire está sereno y con una tristeza contenida.

... ...

Los bosques tienen esta noche tanta melancolía,
que nuestro corazón se conmueve y olvida,
hablando del pasado, bajo el cielo adormido,
suavemente, a media voz, como de un niño muerto.

(1) *La litterature française aux XIX et XX siècles*, t. II, p. 174.

DE "NOCHE"

El cielo se desvanece como un lago de oro pálido;
diríase que la llanura, desierta a lo lejos, piensa;
y en el aire, ensanchado de vacío y de silencio,
se esparce la gran alma triste de la noche.

... ...

DE "LA TORRE"

"Nada distrae mis ojos siempre inmóviles; nada llena mi corazón siempre vacío, que sueña sobre el inconmensurable mar de mi fastidio, y la Nada me ha hecho un alma como ella."

Un escritor español, dijo de *En el jardín de la Infanta*: "Todas las religiones, todos los sistemas describen su graciosa curva en las inspiradas estrofas de Alberto Samain, y en todos sus poemas late un sentimiento de melancolía, expresado con cierto aire de *dilettantismo*.

... ...

"Leyendo estos poemas—ha dicho no sé qué crítico francés,—apodérase de nosotros una impresión, que puede compararse a la que recibimos contemplando los lienzos de Gustavo Moreau. Imperios en la agonía, esfinges con ojos de esmeralda, andróginos y hermafroditas, todas las posibles degeneraciones, se ven representadas en los poemas de Samain, artista más de decadencia que decadente." (1).

En las paredes del vaso, poemas de gusto antiguo, son un retorno a la sencillez. Pero la tristeza le acompañaba

(1) *Alberto Samain*, por Pedro González Blanco.—*Helios*, VIII, 1903. Ps. 64 y sigs.

siempre. Se recrudecía en los años últimos con su afección al pecho y la muerte de su madre, y estallaba en poemas postreros dulces y elegíacos.

* * *

Como en estos primates del simbolismo, se muestran la desesperanza y el dolor en los demás cultivadores de la escuela, que pasó de Francia a los otros países, aunque sin alcanzar en ninguno personalidades tan salientes como las citadas, pero proyectando en todas las literaturas, desde 1880 a 1900, un halo de sombra.

La actitud de los simbolistas ante la existencia, fué, en suma, la de aquel lúgubre poeta Jorge Souris, quien la definía en estos versos, traducidos a continuación literalmente:

Soy un hombre, sí; arrastro mi vida
con algunas risas forzadas y algunas falsas lágrimas.
... ...
Si alguno me pregunta: —Dime, ¿te divierte la vida?
—respondo: —Me parecería una desgracia, si no exis-
[*tiera la fosa* (1).

6.—Decadentismo y satanismo.

De los múltiples grupos, sectas, iglesias, capillas y cenáculos, en que se descompone el llamado movimiento modernista de 1880 a 1900, son seguramente los más lúgubres y morbosos el decadentismo y el satanismo.

Su progenie, carácter y razón de existir, fueron analizados aquí en el capítulo dedicado a su precursor Baudelaire. Ahora sólo resta examinar su desarrollo en sus adeptos más típicos, correspondientes a las postrimerías del siglo XIX.

(1) V. Llanas Aguilaniedo, *Alma contemporánea*, p. 262.

A.)—El decadentismo nihilista: Richepin

Si hacemos excepción de Baudelaire, será difícil hallar poeta más pesimista, truculento, audaz y debelador, que el argelino Juan Richepin (n. 1849), de libérrima y accidentada vida en Francia e Italia, famoso un tiempo en los cenáculos de París por su acometividad realmente berberisca, su excentricidad y desenfreno de ideas, y que acaba su vejez burguesamente, arrellanado en el sillón de los inmortales.

Richepin tomó de Baudelaire la glorificación del mal, y pretendió, como Nietzsche, una subversión completa de los valores morales, hollando brutalmente todos los conceptos que la humanidad acepta y estima.

En 1876, se hizo popular de golpe con *La canción de los bagabundos*, donde canta a todos los bohemios, revolucionarios e inadaptados que se alzan contra la sociedad. Por ese libro sufrió multa y un mes de prisión.

Otra de sus obras maestras, *Las blasfemias* (1884), es, en justificación de su título, un alarde blasfematorio, al que ni antes ni después llegó hombre alguno, contra todos los conceptos que la sociedad reputa nobles, puros y sacrosantos.

En su dedicatoria a Mauricio Bouchor, confiesa que quiere escandalizar a los devotos católicos, a los deístas, panteístas, racionalistas, idólatras de "la ridícula trinidad de la Verdad, la Belleza y el Bien"; a los escépticos, positivistas y materialistas, que hablan de causas y leyes; a los sabios, que creen en los descubrimientos científicos (para él puras logomaquias); a los profanos en filosofía, pero satisfechos de su dignidad de hombres. Para él son risibles convencionalismos, no sólo la Providencia y el Derecho, sino la familia, la sociedad, la moral, la justicia, el ansia de ideal; hasta la esperanza de dicha remota, bien humana, bien ultraterrena.

Comprende que todo el mundo se alzará contra él, y añade: "Los felices no me perdonarán que haga constar

la nada de las cosas, ni los desgraciados que corte en flor todas las flores de sus ensueños."

Su implacable saña contra las más bellas y consoladoras creencias, resalta en este párrafo de su indicada confesión: "Por donde quiera que se ocultaba la idea de Dios, iba yo hacia ella para matarla. Perseguía al monstruo sin dejarme asustar ni enternecer, y así le he herido hasta en sus avatares más sutiles o más seductores, tales como el Concepto de Causa, la fe en una Ley, la apoteosis de la Ciencia, la religión última del Progreso...

... ...

"He llevado a su fórmula extrema esta teoría del mundo sin Dios, que nadie ha tenido el valor de ostentar, y que todos ponen secretamente en práctica; creo haber dicho la última palabra del verdadero ateo."

No hay concepto o sentimiento respetado por los hombres, al que no dedique algún sarcasmo horrible. Ni siquiera cree, como los grandes desesperados, que la muerte sea un alivio de paz; pues la muerte no la concibe sino como un relámpago, que, al través de metamórfosis, hace vivir eternamente, para eternamente padecer.

En *Mis paraísos*, versos de gran riqueza métrica, "canta al amor y al dolor,... derriba como un torrente devastador todas las "supersticiones teológicas", todas las "quimeras científicas", todas las "dulces y bellas ilusiones" de que vive la humanidad, y completa esa obra de destrucción con un corrosivo análisis del yo." (1).

En *Las estrellas*, dice que el hombre "no es nada, sino un gusano en el agujero de una corteza. En *Los astros viejos*, canta la extinción del sol y la tierra. En el soneto *El buen tiempo*, no añora su infancia, con los días penosos del colegio, donde "el fastidio chorreaba por las cuatro paredes de los patios"; ni la ju-

(1) Walch, *Anthologie des poètes français contemporains*, t. II, p. 19.

ventud, cuya corta poesía se desvanece en prosa, y donde "el peor disgusto sigue a los mejores amores"; ni la madurez, donde esperar la gloria a fuerza de genio, "es sembrar el corazón para recoger aire". Sólo suspira por el tiempo en que, "vegetando aún, y no viviendo, no era yo sino un feto en el vientre de mi madre".

Ni Schopenhauer ni Leopardi tuvieron visión más displicente y nihilista de la existencia, que la revelada en estas frases finales del poema de Richepin, *La vida*: "La Vida es una ramera borracha, que aulla y rueda en el infinito, sin saber cómo ni para qué". En la serie *Sonetos amargos* (1), empieza por escarnecer en frases soeces la generación, la paternidad y la maternidad. Y la tristeza y lobreguez de otras poesías, puede comprenderse por títulos tales como *La oración del ateo, La apología del diablo, La muerte de los dioses, La canción de la sangre* y *Los últimos ídolos*: 1.º Razón. 2.º Naturaleza. 3.º Progreso.

"En sus novelas — ha escrito un crítico — buscaba el estudio de sensaciones curiosas, monstruosidades psicológicas, curiosidades de costumbres." *Las muertes extrañas*, son una extraordinaria colección de atrocidades, asesinatos inéditos y pinturas de dolores inauditos. *El arroyo*, es una serie de cuadritos, "vivamente pintados, representando tipos singulares que discurren por las calles de París, y los espectáculos que ponen al desnudo las deformidades de la gran ciudad. Después hay toda una colección de monografías consagradas a los humildes y pintorescos bohemios, campesinos y truhanes que gustan al autor" (2). Al teatro llevó iguales tipos y asuntos, como se ve en las obras dramáticas *Hacia la dicha, El vagabundo* y *Los pícaros*.

Su novela *La liga*, describe la acción morbosa de ciertas mujeres sobre el espíritu de sus amantes.

(1) Entre estas canciones figuran *El súcubo, El brujo, El atormentado* y *El atormentador*.

(2) Véase Walch, o. c., p. 19.

Pero no sólo ha talado Richepín, con su hacha despiadada, todo el bosque de la felicidad entre los hombres: de la alegría, de la esperanza, de la ilusión; sino que, zahorí de dolores, ha llevado su observación aguda al mundo irracional.

Así lo expresa esta hermosa poesía *Tristeza de los animales*, que reproduzco de la delicada versión castellana hecha por Enrique Díez Canedo:

"El sol detrás del bosque, moribundo, se pierde.
Los cielos el ocaso tiñe de rosa y verde.
Muestra sus blancos cuernos la luna. En el remate
de una rama, reluce todavía un granate.
A los pozos—que colman del bosque los regueros—
entre nubes de polvo regresan los corderos;
les azuzan los canes, con sus fuertes ladridos,
y tras ellos caminan los pastores rendidos.
En el campo reposan las bestias y las aves.
Solamente acompañan a los rebaños graves,
de la senda a lo largo, marchando a saltos breves
en busca de insectillos, bruscos aguzanieves.
Luego también se ocultan. La noche avanza, avanza,
y sus espesas sombras a los taludes lanza,
donde el grillo se queja con su cantar bucólico,
en estrofas alternas de ritmo melancólico.
Por la brisa nocturna sacudidos, se agitan
hierbas y matorrales, que, trémulos, palpitan,
y murmurar parecen obscuras confidencias.
A este concierto lúgubre juntando sus cadencias,
la flauta del anciano pastor, turbando el eco,
viene a asustar al sapo, que resuella en su hueco.
Temeroso el carnero, la armada frente humilla;
sus grandes ojos abre la débil ovejilla;
y el perro se detiene, y a aullar siniestro empieza.
¡Oh, qué justo motivo tiene vuestra tristeza!
¡Con qué razón solloza, pastor, tu triste canto!
¡Con qué razón la bestia ve llegar con espanto
lo negro y lo insondable de la noche que asombra!
¿Quién sabe lo que guardan, unidas, noche y sombra?
¿Qué brazo nos amaga? ¿qué vista nos acecha

en sus hondas negruras? ¡La noche!... ¡Red estrecha
que a nuestros pies la Muerte deja siempre extendida,
y todas las mañanas de peces saca henchida!
¡Viva el sol bueno, viva! Su destello es sagrado.
¡Viva el sol claro, viva! Por él todo es creado.
... ...
Por él en sus transportes el amor nos embriaga;
yo siento que mi vida se va, cuando él se apaga.
Y vosotras ¡oh, bestias! sentís lo mismo acaso
¿no es verdad? Y de noche tenéis, por eso, el paso;
y en el alma, que os niega del hombre la porfía,
sentís yo no sé qué vaga melancolía" (1).

B). Decadentes fúnebres.

Mauricio Rollinat

De los herederos espirituales de Baudelaire, tocó íntegro el legado macabro a Mauricio Rollinat (1846-1903), que supo conservarle y acrecentarle. Su estudio, tanto o más que al crítico, corresponde evidentemente al médico psicópata. Es, por excelencia, el poeta de la locura, de la angustia, de la enfermedad, de la muerte en su más hórrido aspecto, de la ansiedad y del terror. Y no cultivó tan morboso filón estético por bravata o *pose* de estragado *boulevardier*, ávido siempre de *épater le bourgeois*. Llegó a ese trance con sinceridad absoluta, por imperativo irremediable de su naturaleza enferma.

Músico, a la par que escritor, en las veladas parisinas de Montmartre (hacia 1884), en el *Cabaret du Chat Noir*, cantaba, acompañándose al piano, y, según sus contertulios, al hacerlo, contraía la boca con horrible rictus, expresando su rostro el pavor y la agonía. Tras

(1) *Del cercado ajeno. Versiones poéticas*, Madrid, 1907.

18 años de vida de París, marchó al campo natal, que cantó con ingenuo lirismo, entregándose a las rudas y saludables faenas de pescador y agricultor. Pero fué esto un breve paréntsis. De retorno a la gran metrópoli, vió acibarada su vida dolorosa por la muerte de su compañera. Acreciendo sus penas íntimas, aumentaron las turbaciones cerebrales, endémicas en él, y voluntariamente se recluyó en un sanatorio de Ivry, donde, rodeado de cuidados, murió a poco. "*¡Viva la Muerte!*" — había repetido en fatídicas estrofas Rollinat —; y la Muerte, su amiga, su amada, fué compasiva con el poeta que había consagrado la pluma a su holocausto, privándole de una existencia que la locura del horror convirtió en tormento irresistible.

Acaso no se hallará en la historia de las letras más lastimoso caso de autointoxicación espiritual, más atroz *cultivo de la propia histeria*, como decía de sí Baudelaire, convirtiendo una neurosis en franca vesania.

"¿Rollinat? Es la morfina literaria", — escribía Pontmartin en un folletón —. "Es una Euménide" — añadía literato tan poco asustadizo como Barbey d'Aurevilly —. Y no hay demasiada hipérbole en tales juicios.

Tenía ideas fijas de víboras y sapos, que arrastran en la sombra su ponzoña; de cipreses que gimen y espectros que amenazan; y sufría terrores infantiles, al oir el simple ladrido de un perro que turbara el silencio de la noche.

Hallaba en toda agonía un tesoro de voluptuosidades; y la anemia y la consunción de la juventud le parecieron tan poéticos, que llegó a cantar al *ángel de la clorosis*.

Todo lo enfermo le atraía con irresistible impulso. Su obra maestra fué el poema *Neurosis;* su musa erótica se gozó en pintar los amores de los tuberculosos; y Chopín, a quien, por sus marchas fúnebres, reverenciaba, fué para él *el gran tísico*.

Su canto *Chopin* llama a éste "el Edgard Poe de la armonía". Ve en su música un vértigo infernal de valses fantásticos, apariciones de difuntos, la tos del tuberculoso delgado; el dolor del paria, privado de amor; perfume de flores perversas; angustias del alma, en lucha con el cuerpo. Estima al maestro de los *Nocturnos*, porque su obra "destila amor, sufrimiento y horror". Deplora su muerte, diciendo: "No comprendéis el genio que el gran Tísico ha vertido en el fondo de su dolor".

Un comentarista español de Rollinat, Pedro González Blanco, describe así su fúnebre númen:

"La idea de la muerte lo poseía. Nunca llegó a la desesperación schopenhaueriana, ni a la angustia creyente y mística de Baudelaire, clamando a Dios... Analiza agriamente los terrores de la agonía, y se preocupa viendo los gusanos, a los que servirá de presa, asomándose a las tumbas recién cavadas; y en sus terrores y en sus fanfarrias, es siempre sincero. Siente la pavura del mundo sobrenatural, que negaba a Dios y creía en los fantasmas. Habla con ellos, óyelos gemir y vociferar su nombre. Tuvo esas extrañas visiones que blanquean los cabellos y cubren la frente de sudor frío. Ha tenido el valor de no negar el miedo, y el dandismo de exagerarlo. Ve en la luna una colosal cabeza de muerto, mirándose en el agua glauca de un estanque... Esta atroz y persistente sensación de pavor, está disecada en versos cortos, rígidos, admirables, donde se evocan todas las imágenes susceptibles de elevar el espanto a su más alto y paroxístico grado. Rollinat ha soñado cuadros torturadores y horribles, y a su lado Goya, Zurbarán, Brehuegel *el Viejo* y Ribera, sólo han pintado amables pastorelas. Lo mismo cuando describe al demoníaco bebedor de ajenjo, que cuando burila la *amante macabra* o el gran pastor de lobos, *sifflant dans la nuit verte*, el terror le acompaña, y encuentra siempre la palabra que hace falta para expresar y grabar un escalofrío, glacial y ardiente a la vez, sobre la piel del que lee" (1).

En *Neurosis* (1883) cantó con ingenuidad, elocuen-

---

(1) *Nuestro tiempo*, 1904, p. 282.

cia y emoción, "las angustias de la locura, aun consciente" — según su frase —, "el martirio de la rabia", "las reflexiones de un cataléptico enterrado vivo, el estertor de los tísicos, la putrefacción cadavérica, los esqueletos amenazadores, el sapo, el mochuelo, el moho, el silencio de los muertos, etc." El libro le dió rápida notoriedad, haciéndole el poeta predilecto de París. No alcanzaron tanto relieve *Abismo, Apariciones* y otras de análoga truculencia.

Pocas poesías se habrán escrito ni podrán concebirse tan horripilantes como las de Rollinat. Son un mosaico de pesadilla febril, que va desde la confesión de los instintos criminales, en *El fantasma del crimen*, hasta las más repugnantes aberraciones morbosas de la lascivia, en *Lujurias;* ofreciendo todo un museo clínico de cuadros nauseabundos o atroces, sobre el sufrimiento físico, las ansias de la agonía y las hediondeces de la putrefacción.

Nordau hace una curiosa antología de sus piezas más características (1). Pero basta citar algunos de sus títulos. Los hay tan expresivos como *La amante macabra, La señorita Esqueleto, La muerta embalsamada, El mal muerto, El maníaco, El loco, El monstruo, El enterrado vivo, El verdugo monómano, La cefalalgia, La enfermedad, La rabiosa, Los ojos muertos, Las lágrimas, La angustia, Las agonías lentas, El sepelio, El ataud, El toque a muerto, La putrefacción* y *El rondó del guillotinado.*

Después de *Las flores del mal*, no puede ofrecer novedad la complacencia en las exhibiciones macabras más refinadas. Pero su iniciador, Baudelaire, conservó ante ellas la arrogante impasibilidad parnasiana. Lo original de Rollinat es expresar, con insuperable fuerza escalofriante, la angustiosa emoción del miedo. En *Los estremecimientos*, del poema *Neurosis*, escribe: "...El Miedo es el escalofrío negro del pensamiento; el Miedo, quien pone en los caminos personajes sobrehumanos; el Miedo, con manos invisibles, quien reviste el árbol de un carcaj o de un sudario; quien hace temblar como un abuelo, y os pone, cuando estáis solo, blanco como un mármol". En *Los dos solitarios* (del poema *El abismo*), se expresa así: "La Naturaleza no es buena para nosotros, sino al través del día. La noche os tizna con su turbación siempre nueva; y en cuanto oscurece, vuestro cerebro es oprimido por una angustia..."

(1) *Degeneración*, versión castellana, t. I, p. 349 y sigs.

Refleja el terror creciente del camino solitario y crepuscular, la subida a la casa de oscuras escaleras, el tránsito por corredores, que parecen laberintos; la luz de la bugía, que pinta sombras en la pared y semeja un blandón fúnebre; las cortinas de la alcoba, que tememos se muevan; los ruídos extraños; la puerta cerrada, que por nada abriríamos... Y añade: "por grados, el horror que se incuba estalla entre vuestras cuatro paredes.

"...Ese miedo, que os muerde, es el homenaje más íntimo que pudiérais hacer al abismo de la Existencia y de la Muerte".

Como broche que cierre este estudio sobre el siniestro poeta, sintetizando las negruras de su alma, reproducimos su poesía *Los lamentos*, traducida en prosa:

"En vano es defenderse, en vano hacer misterio de los males que la claridad del día parece adormecer; todo el hombre interior, en un espantoso suspiro, cuenta su angustia a la noche solitaria.

"Y el montón vagabundo de parias, temerosos, negros peregrinos, gemidores, sin calabaza ni sandalias, por todas partes, sobre los pisos, sobre los guijarros, sobre las losas, pasa como un rebaño de fantasmas quejumbrosos.

"En el bosque de las cruces, tumbas viejas y nuevas ¡a cuántas mujeres, de rodillas, oís gemir, con sonidos más tristes y más dulces que los arrullos de las tórtolas viudas!

"Mientras que en un grito desesperado, que le contorsiona, el niño parece ya quejarse de la vida, el abuelo,

que le mira con ojos envidiosos, refunfuña de espanto, pensando en la muerte.

"El agonizante grazna un lamento que destroza; y cuando los muertos están encerrados en la caja obsesionante, el hipo de la descomposición se filtra — queja infecta del cadáver —.

"Las quejas tienen ecos que vibran como campanadas de entierro, hundiéndose con horrible premura en mi fúnebre corazón, lleno de sombra y de apresuramiento, donde se han acogido los buhos de los Ayes. ¡Sí! En el estruendo formidable de las nubes, mi alma oye a veces sollozar al Infinito, ¡mi alma! donde van a unirse y a repercutir todos los estremecimientos esparcidos de los dolores ignorados (1)".

No cabe ir más lejos que Rollinat en la expresión, a la vez objetiva y subjetiva, de la tristeza y el horror.

La Rachilde.—La estética de la monstruosidad

El decadentismo, en su aspecto fúnebre y horripilante, tuvo también una representación femenina de algún relieve.

Margarita Eymery (n. en 1860), escritora neurótica y espiritista, imaginó diálogos con el alma de un antiguo caballero escandinavo, al cual dió el nombre de Rachilde, que adoptó ella después para pseudónimo literario.

Sus extravagancias estridentes, su ideal reñido con la Naturaleza; su fantasía macabra, todo lobreguez, superstición y terror, la hicieron brillar como décima musa en los cenáculos decadentes de París, donde fundó el famoso *Mercure de France*, órgano de todas las

(1) Versión castellana de G. M. S. (¿Gregorio Martínez Sierra?), inserta en su artículo *El poeta Mauricio Rollinat* (*Helios*, XI, 1903, p. 497 a 500).

audacias estéticas. *Mademoiselle Baudelaire*, la llamó Mauricio Barrés; y en torno de su figura de mujer bella y escritora anormal, se formó pronto una leyenda. Su traductor y apologista Ricardo Baeza, la describía así:

"Hay en esta mujer un gran misterio. Su grimorio es fértil en enigmas. Nadie conoce como ella el secreto de los filtros; y la han visto, en las noches de plenilunio, buscando hipnales entre el césped, y conversando con lamias y lemures. De antiguo se dió a la geocia; y, cuando virgen, un íncubo le enseñó los ritos vedados del amor y el culto del buco."

... ...

"Suele reir, pero en el fondo es triste y doliente, como todo maleficio. No ama a los hombres, y tiene facultades de zoantropía. Su necrofilia sabe bien las tinieblas y el olor cálido de los hipogeos".

... ...

Posee "un erotismo cerebral y perfectamente estético, una lujuria mística, que la aparta de toda pornografía asalariada ... ... Reflorecen en ella las rosas rojas de Sade, — que pocos hemos leído y todos adivinamos —, y la lava de Swimburne atraviesa una región tenebrosa, en que Poe, Hoffmann y Villiers dejaron su huella."

Evoca figuras y paisajes alucinantes. Traza narraciones del tono más terrorífico, como *El demonio de lo absurdo*, cuento macabro de huesos de muerto que se quejan en la tierra, profanaciones de cadáveres, ranas, sapos y otras extravagancias hórridas.

De análogo jaez son sus ensayos dramáticos. En *Parada impía*, la escena se desarrolla en una iglesia, de noche. Entre los personajes que hablan, figuran la Luna, una campana bautismal, el santo de la vidriera, los murciélagos, los cirios, las bujías, las lámparas, los muertos bajo las losas, y los demás muebles y enseres del templo. Sólo dicen incongruencias, lobregueces y obscenidades macabras del peor gusto. Personajes humanos son *la*

prostituta, el judío y el maldito. El maldito les lleva a robar las joyas para su amante *la prostituta*, que hace de ellas el precio de su amor, tan indispensable para él como el aire y el sustento. Lo terrible de la situación es que *el maldito* no es un escéptico. Cree en Dios; le increpa y desafía; pero a la vez tiene conciencia de su poder, y del abismo de penas infernales que para una eternidad le abrirá su sacrilegio. El no quiere robar sino en caso último. Aspira a convencer al Eterno, para que le dé las joyas buenamente, en plegaria pintoresca, donde enumera una a una sus penalidades y sus ansias.

"¿Qué suplicio inventaréis más fuerte que su desprecio? He recorrido caminos, he tenido hambre, y sentí el deseo urgente de pacer la hierba florida entre las patas de los bueyes .. ..

"Luego encontré a esta mujer, que me acarició; mi único minuto de alegría, ella lo retiene entre los pliegues de su falda de llama; y mi peor tormento es haberlo conocido. Vos comprendéis, Dios inteligentísimo; tengo necesidad de vuestros diamantes."

El maldito, enloquecido por el alcohol y la pasión, y desesperado por la inutilidad de sus preces, fuerza el sagrario con unas pinzas de hierro. Nadie quiere encargarse de la hostia; pero el copón está vacío. *La prostituta* coge radiante las joyas; *el judío* las mira, ve que son falsas, tira el cáliz sagrado al suelo, y dice indiferente, poniéndose el gorro:

"Humo, señora, humo; ha querido robar a Dios, y es Dios quien le roba... Todo es falso." (*Un eco muy lejos*).—¡Falso!—Y así acaba la obra.

C). Sádicos y diabólicos.

El decadentismo agudo, en su aspecto de oposición a la Naturaleza, de rebeldía contra lo normal y ordinario, y de tenebrosidad diabólica, tiene en Francia cultivadores tan característicos como Villiers de l'Isle Adam, Barbey d'Aurevilly, Péladan y Huysmans, que

emulan y aun sobrepujan en mucho al decadente esteticismo inglés de Wilde. Todos ellos son prosistas y noveladores más bien que poetas, y en algunos veremos culminar también la nota satánica, una de las más copiosas en la herencia literaria de Baudelaire. Se distinguieron por la excentricidad de su humor, de su vida y hasta de su indumentaria.

Villiers de l'Isle Adam

Felipe Augusto Matías de Villiers de l'Isle Adam (1840-1889), que pretendía ser conde de su apellido, y descender de un gran maestre de Malta, "parecía—dice Walch—vivir entre delirios de poderosa e irónica imaginación (1)". Arrastró mísera existencia, y murió en un hospital de S. Juan de Dios. Le dieron notoriedad sus narraciones sádicas *Cuentos crueles* y *Nuevos cuentos crueles*, y sus novelas *El amor supremo* y *La Eva futura*. En ésta expresa una de las más originales concepciones del decadentismo antinatural, empeñado en combatir cuanto la vida ofrece de sano, fecundo, alegre y placentero. Se forja allí un mundo artificial, donde la mujer será una marioneta mecánica, que, movida a tornillo, dé amores, caprichos, placeres y celos.

Barbey d'Aurevilly

Julio Barbey d'Aurevilly (1808-1889), de ilustre familia, y uno de los más sombríos escritores que se han conocido, bebió la amargura casi con la leche que le amamantó; pues su extrema fealdad le hizo, ya en la niñez, devorar burlas, a las que—¡crueldad inconcebible!—no eran extraños sus propios padres. Así se en-

(1) O. c., t. I, p. 127.

sombreció precozmente su alma. Por eso, en la edad viril quiso contrarrestar las imperfecciones a que le condenó la Naturaleza, con atildamientos de elegancia y *dandysmo* en maneras y trajes extraños, siguiendo en lo decorativo, como en lo espiritual, la moda *byroniana*, avasalladora en su tiempo.

Pronto se forjó en torno de él una leyenda, y su casa de París se hizo lugar de peregrinación para poetas jóvenes y aficionados a lo truculento (1).

Barbey dió una nota aguda de su decadentismo, en *El odio al sol*, de su libro *Cenizas*, donde expresa el sacrílego deseo de que deje de lucir alguna vez el luminar, de cuyos efluvios vivimos, para que vaguen libremente los espectros de la noche.

Pero su rasgo peculiar es el diabolismo, que ya Villiers insinúa, y que llega al vértigo en Barbey, aliándose con un incongruente fanatismo católico. Ambos escritores—dice Nordau—"crearon una poesía del culto al diablo, que recuerda las declaraciones en justicia más locas de las brujas de la Edad Media, sometidas al tormento (2)".

De 1860 a 1870, sufrió Barbey una crisis demoníaca, perturbadora de su espíritu acendradamente religioso. Se creía en pacto con Satanás y atormentado a veces por él. Solazábase con sacrilegios, profanaciones y misas negras; pero conservándose creyente, y experimentando así la voluptuosidad del supremo terror, que excede en mucho al de desafiar la muerte; pues es desafiar a la eternidad del infierno, con la convicción de que éste existe. Orgullosamente firmaba sus escritos *El príncipe de las Tinieblas* (3). Al cabo, abjuró tan hórridas fantasías, pero conservó siempre cierta preocupación por lo diabólico.

---

(1) V. Ernest Seillière, *Barbey d'Aurevilly. Ses Idées et son œuvre.* París, 1910.
(2) O. y t. c., p. 88.
(3) Seillière, o. c.

Después de su conversión, todos los héroes de sus novelas son signatarios de pactos infernales. En *La Hechizada*—novela de asunto normando—el abad de la Cruz-Ingar, sacrílego y adúltero, que celebra con alcohol y sangre de jabalí, es muerto de un tiro en pleno altar por un marido ofendido, y su espectro oficia después en una misa fantástica. Otra novela, *El sacerdote casado*, rebosante de superstición demoníaca, expresa las torturas del clérigo quebrantador de sus votos.

Pero la obra-cumbre de su literatura demonológica es *Los diabólicos*, repugnante colección de cuentos, donde el desenfreno carnal y la glorificación de Luzbel se funden en sacrílega orgía de aquelarre. El autor llega al mayor misticismo infernal, identificándose con sus actores, los cuales son hombres y mujeres posesos del diablo—al que vendieron su alma para dar rienda suelta al desenfreno de sus instintos; pero a quien, como el Doctor Fausto, no pagan su deuda final—. Singularmente, la galería femenina de este raro libro, ofrece un cuadro de perversión difícil de superar y molesto de transcribir.

Péladan

La superstición y el ocultismo tienen su gran sacerdote literario en José Péladan (1859-1918), que, educado por los jesuítas, creció en un ambiente de arte y misticismo. Obsesionado por la semejanza, meramente fonética, entre su apellido y el nombre del último rey asirio *Baladan*, adoptó muy en serio el papel de descendiente suyo y, como tal, los emblemas, tocado, orientales vestiduras y título de *sar* de aquellos soberanos; y hasta fundó una pintoresca orden de la Rosa-Cruz, ingerta de wagneriana, católica y caldea, siendo la irrisión de caricaturistas y autores cómicos.

Y pasando de lo externo y decorativo a lo interno, asumió también la herencia milenaria de los magos, que a orillas del Tigris y el Eufrates conjuraban los

espíritus, leían el porvenir y poseían los misterios de las ciencias ocultas. A ellas dedicó Péladan la mayor parte de su copiosa labor de treinta y cinco volúmenes, ya en obras doctrinales sobre orfismo y magia babilónica, ya en largas series de novelas, donde desarrolla sus teorías estéticas y religiosas, tomadas de Barbey d'Aurevilly. La primera y más conocida de ellas, *Vicio Supremo* (1884), expresa las ansias de ciertos refinados para buscar males nuevos y sin explorar, ritos demoníacos o crímenes de pensamiento inéditos y originales. Otras novelas, como *Corazón en pena* (1890), *El Andrógino* (1891), *Ginandro* (1892) y *El nimbo negro* (1906), expresan con su sola mención el espíritu lúgubre, inquieto y desencajado de aquel peregrino y extraviado ingenio.

Huysmans

Después de las tristes extravagancias de los literatos que van desfilando por este capítulo, parece imposible hallar una superación. Sin embargo, la encontramos en Jorge Huysmans (1848-1907), que juntó a la lobreguez naturalista del detalle cotidiano y el mal físico, la lobreguez demoníaca de Barbey d'Aurevilly, y la lobreguez del *artificialismo*, como Wilde y Villiers; pero aventajando a todos en ofrecer al lector impresiones de aplanamiento congojoso o de horripilación delirante.

Su vida—que conocemos en pormenor por su propio relato y los de sus amigos Luciano Descaves y Remigio de Gourmont—fué la de un excéntrico, lleno de obsesiones y manías. En él había un espíritu errabundo, agresivo y desenfrenado, con prurito de original y detonante, dentro de un acompasado funcionario público, que asistía durante 30 años invariablemente a las mismas horas al Ministerio del Interior—aunque allí hiciese más literatura que burocracia—, y que todas las tardes, al salir de su oficina, huía del París elegante y bullicioso de la derecha del Sena, para refugiarse

en el más obscuro de la izquierda, donde tuvo la coquetería de vivir siempre, solterón y solitario, hasta que una crisis religiosa, al término de su vida, le llevó, como oblato, a la abadía de benedictinos de Legugé, cerca de Poitiers.

Persiguió siempre la voluptuosidad y el goce egoísta, haciendo alarde de despreciar a las mujeres. Padeció, como grandes dolores, los mil contratiempos minúsculos y pequeñas privaciones propios de su burocrática bohemia. Tuvo como ideales el amor y la buena comida, y sólo conoció amores de alquiler y restaurants baratos.

En 1901, la extinción de las Ordenes monásticas le hizo volver a París, donde los estragos de la antigua avariosis que sufría (descrita con terrible grandeza en su novela *Al revés*) y un cáncer en la garganta, le sujetaron a un martirio, que arrastró algunos años, hasta que vino a redimirle la muerte.

El espíritu de Huysmans, siempre excesivo y desmesurado, recorrió los más varios sectores estéticos e ideológicos. Empezó su carrera literaria como exaltado adepto de Zola y rabioso materialista; hízose después decadente, y, al cabo, se apoderó de él el misticismo, que le hizo pasar primero por una fase satanista, de magia y voluptuosidad sacrílega, y determinó después su conversión a la fe católica y su ingreso en la vida conventual.

Todo este proceso se sigue al través de sus novelas, cada una de las cuales parece querer aventajar a la otra en tristeza y desolación.

Su primera novela *Marta* (1876), que le abrió las puertas del cenáculo naturalista de Medan, es la historia lamentable de una histérica, que se despeña en el vicio desde el *café-concert* hasta la mancebía.

Las hermanas Vatard expresa el tedio y la estultez de la alegría popular parisién, vista en la expansión dominical de obreros, estudiantes y saltinbanquis de Circo; la penosa impresión de la fetidez y los lúgubres paisajes de los barrios apartados.

Mochila a la espalda — recuerdo autobiográfico de

la campaña de 1870, a la que Huysmans asistió sin entusiasmo y por deber — es, como dice Lemaître, "la novela de la guerra, vista en los vagones de animales y en las salas nauseabundas del hospital; un interminable desfile de detalles mediocres y miserablemente dolorosos (1)".

En familia (1881), expresa el tedio y la dificultad de hallar mujeres pasada la edad de los 30 años, y la imposibilidad de prescindir de ellas. El protagonista, Andrés, sorprende a su esposa en flagrante adulterio, y la abandona, airado y ofendido. Busca nuevas mujeres, y. tras penosas exploraciones, tiene que volver a la propia.

"La monotonía del estado de espíritu de Andrés—dice Lemaître—, la serie vulgar de sus pesquisas y de sus experiencias, acaban por producir impresión tan abrumadora, que el escritor capaz de darla, de aburrir de tal modo al lector, reteniéndole, tiene positivamente fuerza (2)".

Refiriéndose a *En familia*, dijo el propio Huysmans en su estudio autobiográfico: "Es el canto del nihilismo, un canto ensombrecido por los estallidos de una alegría siniestra, y por chistes de una gracia feroz".

Poco después compuso *Aguas abajo*, a la que llamó él mismo "el diaconato de las miserias mediocres". Su asunto es aún más vil: redúcese al malestar de un modesto empleado, "solterón, dispéptico y aburrido de todo (3)"; menos aún, a "la historia de un señor que busca un *bifteack* comestible (4)".

El autor aconseja en ambas novelas la resignación ante la vida, irremediablemente mala, y dice: "Lo mejor no existe para las gentes sin dinero. Sólo lo peor es lo que les llega".

---

(1) *Les contemporains*, t. I, p. 312. Cap. *Huysmans*.
(2) O. y t. c., p. 321.
(3) Blasco Ibáñez. Prólogo a la versión castellana de *Al revés*, publicada por *La novela literaria*.
(4) Lemaître. O. y t. c., p. 322.

Hasta entonces había permanecido Huysmans fiel al credo naturalista, aunque extremando su fealdad y su minuciosidad en el detalle. Pero ya en 1884 inició su desviación de aquella estética, con *Al revés*, su obra más original; y, fuera del naturalismo, compuso todas sus más famosas obras.

Al revés es la última palabra del decadentismo. Su héroe, el Duque Juan des Esseintes — en quien algunos críticos ven un Werther o un René, agravado por la neurosis contemporánea —, es el compendio de todas las aberraciones y excentricidades que puedan caber en un espíritu lóbrego, minado por el *spleen*.

Des Esseintes, vástago histérico de una raza agotada, después de despilfarrar una fortuna en la disipación, llega a sentir hastío y repugnancia por cuanto existe. "Soñaba con una Tebaida refinada—dice el autor—, con un desierto confortable, con un arca inmóvil y tibia, en la cual se refugiaría, lejos del incesante diluvio de la estupidez humana". ..."Tal artificio le parecía la marca distintiva del genio del hombre".

Este excéntrico se encierra en un hotelito próximo a París, incomunicándose con todo ser humano — hasta con los servidores que le cuidan —, para hacer allí una vida absolutamente opuesta a la natural, incluso en los menores detalles. Duerme de día y vela de noche, no lee cartas ni periódicos, no recibe a nadie, se alimenta con pan y un thé exótico. Su comedor toma la luz de un *acuarium*, que pueblan peces mecánicos de metal, movidos por resortes de relojería. Posee el Duque un armario con barrilitos de licores, que, por un mecanismo hábil, le permite paladear gotas de aquí y de allí, en extrañas combinaciones gustativas. El armario es su *órgano de boca;* los barriles, instrumentos musicales diversos; las gotas de licor, notas sueltas, que, al caer en su paladar, producen singulares arpegios y sinfonías. Y no sólo escucha la música de los licores; también percibe el color de los perfumes. Valiéndose de vaporizadores, inyecta en su habitación esencias distintas, con las que

sabe proporcionar a sus sentidos impresiones plásticas, tales como imágenes de praderas floridas y de mujeres acicaladas y *froufroutantes.* Enfermo del estómago, se hace alimentar con enemas peptonizadas. Sólo lee libros medievales de corrompido latín, o poemas franceses modernistas de retorcido lenguaje.

La perversión de su sensibilidad va de modo paralelo con la perversión de sus ideas. Madura sabiamente planes sádicos, para buscar en el ajeno dolor sensaciones voluptuosas. Hace casarse a un amigo, para prepararle la miseria y el adulterio. Siembra vicios y necesidades precoces en un chicuelo, parásito del arroyo, para lanzarle en la pendiente del crimen. A veces es místico, lo cual no le impide asistir a misas negras con diabólica unción. Si piensa en la sociedad, es para decir: "¡Húndete ya, sociedad; muere, mundo viejo!"

Tal es el hombre-símbolo, que muestra los últimos confines posibles del malestar y el aburrimiento, encarnados en una creación literaria.

Quizás no se ha compuesto novela alguna más extravagante que *Al revés,* ni que más escándalo produjera entre los críticos. Hubo quien solicitó para el autor la reclusión en un manicomio y duchas heladas. Con efecto, al través de la obra, según frase de Blasco Ibáñez, "parece soplar un huracán silencioso de locura".

Pero la vena excéntrica de Huysmans encontró aún nuevos filones de sensación, llevándole a componer *Allá lejos,* donde recopila y rejuvenece todas las supersticiones demoníacas, sanguinarias y perversas de otros siglos.

"Parece — escribe Blasco Ibáñez — como que el autor ha querido asustar a los lectores, amontonando sacrilegios, diabolismos y blasfemias. Se cuentan en ella cosas monstruosas, con un estilo admirable, pero con una crudeza naturalista: las locuras libidinosas del mariscal Gil de Rais, personaje histórico que dió lugar a la leyenda de Barba Azul; las voluptuosidades sacrílegas del satanismo; los atentados carnales de íncubos y súcubos; los libertinajes blasfematorios de la Misa Negra (1)", que estremecen, por su grandeza terrible, al más escéptico.

Es típico de Huysmans, y propio de su espíritu decadente, el odio al campo—sobre el cual estimaba los entecos jardines parisiens—y la aversión a los campesinos. Tales sentimientos inspiraron su novela *En rada,* que ofrece muy tristes cuadros de la vida rural.

Poco después sobrevino su conversión católica, que hizo de él un entusiasta de la Edad Media y del monaquismo, y se tradujo en las tres novelas pietistas *En marcha, La Catedral* y *El oblato;* las cuales, si muestran la oveja descarriada volviendo al redil de la fe, no acusan menos morbosa propensión que sus libros de impiedad, a todo lo horrible, truculento y doloroso. Al dejar los diablos para pintar los Santos, se dedica con preferencia a los menos conocidos, más atormentados y más sucios. Se regodea en describir sus llagas, torturas y místicas aberraciones, como vemos en la *Vida de Santa Lydwina,* bienaventurada, llena de costras y úlceras, cuyo cuerpo se caía a pedazos, y en aquella otra Santa italiana, que lavaba a los leprosos, y bebía el agua purulenta utilizada por ellos.

En el fondo, las novelas de Huysmans, naturalistas o decadentes, satánicas o piadosas, no fueron sino la disección de su propio espíritu atormentado.

"El Leo de *Marta,* el Cipriano Tibaille de *Las hermanas Vatard,* el Andrés de *En familia,* el Marlés de *En rada,* el Folantin de *Aguas abajo,* el Des Esseintes de *Al revés* y el Durtal de *Allá lejos* y de los libros posteriores a la conversión, todos son Huysmans con sus curiosidades y sus inquietudes (2)".

"En cada una de sus novelas—dice Remigio de Gourmont—, hay como protagonista un señor que se abu-

(1) Prólogo a la versión castellana de *Allá lejos,* publicada por *La novela literaria.*

(2) Blasco Ibáñez. Prólogo citado a la versión de *Al revés.*

rre, busca mejorar su vida y nunca lo consigue. Todos son pesimistas, hasta aquéllos que se creen inspirados por la fe católica; y todos acaban por sufrir una gran decepción, hasta el mismo oblato de su última obra. Que el deseo final sea arreglarse una pequeña existencia mediocre, pero soportable, o establecerse definitivamente en la vida religiosa, la conclusión es la misma: hay que renunciar en el último momento a la esperanza, y, como el lamentable señor Folantin, *volver al viejo bodegón, regresar al terrible corral de ganado* (1)".

Un crítico escribe:

"Huysmans es un pesimista, que se complace, como muchos Job de su especie, en vivir sobre el estercolero de su filosofía... Llega, por su habilidad verbal, a infundir un carácter cómico a lo que presenta como la abominación de la desolación: los alimentos falsificados de los restaurants baratos, un cigarro que no tira, el quinqué que humea, el cok ininflamable, la ropa mal lavada, una representación en la Opera Cómica, el amor a tanto la sesión, el tedio del domingo, el calor, el frío, las asistentas zafias que limpian la casa (2)".

La tristeza de Huysmans—como hace observar Lemaître—(3), es mayor que la de Zola, porque no tiene su grandeza dramática. La bajeza de asuntos, la falta de plan, la nota de cansancio y fastidio, causan en aquél una impresión abrumadora.

* * *

Me he referido a los escritores más conocidos, para exhumar algunas de sus más sombrías páginas; pero ¿quién osaría catalogar todas las aberraciones monstruosas, los rasgos de brutal cinismo, las anomalías per-

(1) V. el prólogo citado.
(2) Mencionado por Blasco Ibáñez, o. c., ps. 19 y 20.
(3) *Les contemporains,* t. I., p. 311.

versas, a que se han lanzado las imaginaciones literarias, idólatras del horror, espoleadas por el deseo insano de llamar la atención, en una carrera loca de efectos sensacionales, cuya meta no parecía alcanzada jamás?

Se ha llegado a describir con inmundos detalles *la autopsia de una solterona* (1); a loar, entre otras enormidades, el placer del infanticidio vampiresco (2). Ninguna monstruosidad ha parecido demasiado fuerte, repugnante o ajena a la literatura.

Llegados a este punto extremo, cabe preguntar, ¿quién ha influído en quién? ¿Los autores enfermos, humoristas de pésimo gusto o explotadores de la truculencia, sobre el público, produciéndole una intoxicación literaria de perversiones y desalientos; o el público degenerado de las grandes ciudades crapulosas, sobre los poetas y novelistas, aspirando el perfume de las flores de sangre, ataúd o estercolero, con igual placer morboso que el éter, el opio, la morfina o el *haschich,* y exigiendo cada vez más negruras o hediondeces, para recrear su paladar estragado? ¡Lastimoso círculo sin fin, en que unos y otros enervaron su espíritu y amargaron su vida!

7.-El teatro belga y escandinavo.

Las postrimerías del siglo XIX ofrecen, como uno de los más típicos rasgos literarios, la hegemonía de los pueblos del Norte en los dos géneros más culminantes de nuestro tiempo: la novela y el teatro. Los pueblos latinos, creadores y maestros de uno y otro, se resig-

(1) Pol Roux en *Los Reposorios de la Procesión,* traducidos para la Revista *Prometeo* por Ricardo Baeza.
(2) *Los cantos de Maldoror,* por el Conde de Lautreamont.

nan a ir a la zaga de los flamencos, alemanes, rusos y escandinavos, siguiendo sus huellas, imitando sus normas y procedimientos.

Y nada más triste y sombrío que esta literatura del Septentrión, yerta y desolada, como la estepa rusa cubierta de nieve, o como los congelados *fjords* noruegos; temerosa e intrincada, como un bosque germano; obscura, nebulosa y plomiza, como el cielo boreal.

El teatro del Norte tiene por más caracterizados representantes al belga Mæterlinck, a los escandinavos Björnson e Ibsen, y a los alemanes Sudermann y Hauptmann.

Con ellos la ideación sustituye, como elemento dominante, a la acción y a la pasión, fundamentales en el teatro latino; la tesis moral o dolorida contra el orden presente, se envuelve en los cendales del símbolo. El dramaturgo, en nombre de la intuición o de la ciencia, penetra en las subconscientes profundidades del alma humana, para escudriñar las fuerzas obscuras que rigen nuestra vida y nuestro pensamiento. Y al intelectualizarse y sutilizarse el teatro, redobla su melancolía; pues las conclusiones de su análisis y su doctrina son siempre de abatimiento o desilusión.

Un pensador francés, Palante, estudiando el pesimismo contemporáneo, considera a Ibsen y a Mæterlinck como representantes literarios de lo que él llama *pesimismo irracional*, que consiste en reconocer la incapacidad de la inteligencia humana, frente a un mundo lleno de inasequibles misterios, y sometido a una fatalidad ciega e inexorable.

Mæterlinck

Dentro de la corriente simbolista, tiene una relevante y original personalidad el flamenco Mauricio Mæterlinck (n. en 1862), que colma y rebasa las medidas de melancolía lúgubre, comunes a otros poetas de la triste y nebulosa Flandes, ya señalados aquí, tales como Verhaeren y Rodenbach.

En él, el lírico incipiente quedó pronto avasallado por el dramaturgo de extraña y peregrina inspiración. Con Mæterlinck, el espíritu remontó su vuelo alto, muy alto: a la región azul, donde las figuras esfuman sus contornos en nimbos de niebla, donde las creaciones aladas del sueño viven con forma luminosa y transparente. Su psicologismo escudriña los más íntimos repliegues de las almas, apartándolas de cuanto es material, para verlas en toda su diáfana plenitud, como las veían en sus éxtasis nuestros ascetas; y, despreciando lo visible, suspira por lo ignorado y recóndito, por la perdurable incógnita del más allá, por la ola del misterio que envuelve nuestra vida.

Lo característico de su dramaturgia, es estudiar poéticamente ese mundo íntimo de angustias y terrores sin causa, de acciones sin objeto, de influjos distantes, de atracciones irresistibles, de augurios clarividentes, de intuiciones extrañas; mundo que, substrayéndose a la habitual experiencia, constituye un filón científico de fuerzas ignotas, y un campo abierto para la obsesión de lo maravilloso, que sigue arrullando aún el sueño infantil de la humanidad.

Su primera publicación importante, la colección de poemas *Invernáculos*, contiene en germen varios de sus dramas futuros, y toda o casi toda su estética de ansiedad y terror.

De ella dice Van Bever, crítico y biógrafo de Mæterlick:

"Cuanto el ser sensible puede experimentar o concebir en angustia y "nostalgia", está contenido en esos poemitas, y encerrado en un marco sofocante. La tristeza de las cosas se une allí a la melancolía humana......

... ...

"El poeta se pone a veces a sonreir; pero el encanto gris de las imágenes monotonas que sin interrupción se suceden, sepulta pronto la noción de esperanza:

En fin, mi alma está triste;
en fin, está triste de estar cansada;
en fin, está cansada de existir en vano.

... ...

"Es tal el contraste entre este arte atormentado y la sana sensatez a que llegó el autor de *Las abejas*, que se ha intentado considerar *Invernáculos* tan sólo como el testimonio en que vagó aquella alma, antes de haber adquirido el completo desarrollo de su doctrina" (1).

La primera obra dramática de Mæterlinck fué la tragedia shakespeariana en cinco actos *La Princesa Maleine* (1889); obra maestra que le dió de golpe notoriedad, y que expresa—dice Bever—"la angustia de un alma que se busca en las tinieblas".

La escena ocurre en los confines del Ensueño. Maleine es prometida del príncipe Hjalmar; pero una guerra entre los respectivos países de ambos rompe la boda. Hjalmar va a casar con Uglyane, hija de la malvada reina Ana. Maleine no renuncia a su amor; se introduce en el castillo, y hace a Hjalmar rechazar a Uglyane. Entonces, la reina Ana da a Maleine un veneno, y, como éste no basta, la estrangula, contando con la complicidad del Rey. "La segunda parte de la obra es de tal fuerza—escribe Bever—que excede a cuanto pueda imaginarse. Todo concurre al espanto; desde la acción de los personajes, hasta los menores incidentes escénicos: la ventana, que se abre violentamente a impulso de la tempestad; la voz de las monjas, que salmodian en los corredores...

"El quinto acto termina con sangre. Pero los sucesos allí importan poco. La belleza del drama, donde el terror se une a no sé qué presentimiento de misterio que nos penetra, no reside sólo en la realización verbal o la acentuación trágica del gesto: está más alta, en nuestra propia conciencia, en la unión íntima del espectador con el autor; cooperación intuitiva de dos "fuerzas" frente a un único problema psíquico (2)".

La Intrusa (estrenada en el *Theatre d'Art* en

(1) Ad. Van Bever, *Les celebrités d'aujourd'hui, Maurice Mæterlinck*, p. 10 y 11.
(2) O. c., p. 14.

1891) es la obra más conocida de Mæterlinck, y una de las más tétricamente sensacionales. Sin contener sino un acto, desarrollado en una larga escena, "es el drama eterno de la angustia y el terror al más allá (1)"

A la luz de la lámpara, "en una sala sombría de un viejo castillo", vela una familia consternada, mientras agoniza la madre en la habitación contigua. Aguárdase a la hermana, que no llega; avanza la noche. Sólo el *abuelo*, el ciego, que, acaso por haber perdido la luz en los ojos, ha sutilizado la lucidez de su alma, presiente una desdicha.

"Se tiene la sensación de un silencio absoluto, profundo; aunque los personajes hablan entre sí, y aunque su conversación, nada preparada, es familiar, casi vulgar. Las frases caen pesadas, sin coordinación entre sí, guardando no sé qué misterioso sentido, que al principio no comprendemos. Voces hacia lo Invisible y hacia la Fatalidad (2)".

Al sonar la campanada última de las doce, todo parece estremecido por la visita de alguien invisible y aterrador: los ruiseñores callan de pronto, los cisnes se espantan, agazápase el perro en su cuchitril, las rosas se deshojan, la lámpara se apaga, el viento gime. En el jardín no ha entrado nadie, y, sin embargo, se ha sentido el paso inmaterial de la Muerte, de *La Intrusa*.

La anciana lanza su último aliento; y el autor, sin acudir a la intervención de lo maravilloso, consigue sacudir al público con una escalofriante impresión de terror. Se siente, se palpa, que la Helada entró a llevarse su presa.

Procedimiento análogo observamos en *Los ciegos* (estrenado en el mismo teatro pocos meses después).

"Doce ciegos, hombres y mujeres, abandonados en un bosque, aguardan la vuelta del anciano sacerdote que los llevó de paseo. Piensan que se ha separado de ellos

(1) Ibidem.
(2) Obra citada.

un solo instante. Por mucho tiempo, esperan angustiados, percibiendo el menor rumor: la ráfaga nocturna azotando los árboles, la caída de las hojas, el mar que muge no lejos de ellos. Como "el Abuelo" de *La Intrusa*, tienen el presentimiento de una desgracia. Aguardan la realización de un hecho preciso y material. Poco a poco, su percepción se exalta, y adivinan lo que ha ocurrido: el guía no volverá, no puede volver; está allí, sentado cerca de ellos, inmóvil, muerto (1)".

Así es todo el teatro de Mæterlinck: siniestro y estremecedor, como una visión de fiebre. El drama, casi siempre mudo, se reconcentra en las lobregueces del mundo interior.

En *Péleas y Melisandra* (1892), el príncipe Gouland, hermano de aquél y esposo de ésta, da la muerte a ambos, al sorprenderlos unidos por un beso de amor. Pero en su espíritu queda siempre, juntamente con el remordimiento y el pesar, la tortura de no poder esclarecer si aquel adulterio fué una debilidad platónica momentánea, o un hecho carnal consumado.

En *Interior*, una familia vela ansiosa, aguardando la vuelta de una joven ausente. Un extranjero, que halló su cadáver en el río, entra en el jardín, llevando la fatal noticia, en compañía de un anciano. Vacilan ambos en hablar. Los angustiados deudos presienten, adivinan; de pronto, precipítanse hacia la puerta, que invade la muchedumbre. Se percibe el peso de la fatalidad, al través del lúgubre silencio o de las medias palabras.

En *La muerte de Titangiles*, se llega, dentro de lo humano, al límite del horror. Detrás de una puerta de hierro se siente estrangular a un niño. Y en otros dramas de menos relieve, da también Mæterlinck, más o menos, la nota lóbrega mezclada con la nota mística.

Pero el autor de *La Intrusa*, como tantos otros simbolistas, no cristalizó en esa posición, que en él corres-

(1) O. c., p. 17 y 18,

ponde a su primera etapa literaria, la que vivió bajo el cielo plomizo de su país natal.

Desde 1896, su traslado al bullicioso París, y el amor de una mujer, Georgette Le Blanc—intérprete de sus obras primero, y su esposa después — volvieron lentamente la luz a su espíritu tenebroso.

La dramaturgia noruega

Lo que en Mæterlinck es el Misterio, en el teatro escandinavo y germano son los conflictos de la vida interior, y la lucha del hombre con la sociedad.

En esta dramaturgia, la tragedia estalla de ordinario por dentro de las almas; pero ¡cómo ensombrece toda una vida! Sus personajes, influídos por la filosofía individualista, luchan por extender su personalidad, independiente de las trabas sociales, o sucumben a sus propias crisis de conciencia; pero todos sufren las torturas de nuestra edad.

Noruega es el moderno plantel de esta literatura, dolorosamente reconcentrada y agriamente demoledora. Se ha buscado en la naturaleza del territorio explicación al estado de alma de sus más grandes poetas.

"Noruega—dice un escritor español—es un país azotado constantemente por la lluvia; de bosques frondosos e impenetrables, y envuelto siempre en la bruma. Las olas han cincelado toda su costa como dientes de una sierra. La tempestad es su asídua visitante. En invierno, en el Sur, anochece a las 3, y en el Norte la noche es eterna. Se vive casi siempre recluído en el hogar, bajo la luz de la lámpara, en una sombra silenciosa, en que las formas furtivas tienen el aspecto de fantasmas. La nieve lo envuelve todo en su blanco sudario, y los sombríos bosques de abetos contribuyen a ensombrecer el luctuoso y tétrico paisaje... Los navíos extranjeros, deslizándose en el fondo de los *fjords*, insinúan allí de cuando en cuando extrañas promesas: la quimera del sol de oro y del mar libre; y entonces

aquellas almas inquietas y dolorosas, sienten como si un licor generoso ardiera en sus venas. Y es que están enfermos de la lluvia eterna y de la inútil esperanza del sol. La literatura en donde las ideas sostienen una controversia perpetua, donde la conciencia riñe sus más grandes batallas, debía nacer en el seno de aquella adusta y tétrica naturaleza, en medio de aquella raza disputadora y, al mismo tiempo, reconcentrada en sí misma. Para tal escenario, tales poetas (1)".

Al mediar el siglo XIX, soplaban en Noruega vientos de fronda para la tranquilidad patriarcal de su sencilla vida. Las ideas revolucionarias de Francia, pretendiendo renovar la sociedad y el gobierno, habían penetrado en una minoría ardiente de jóvenes y literatos. El sentimiento nacional, aletargado mucho tiempo bajo la férula danesa y germana, renacía violento, soñando con una Noruega independiente, democrática, libre de añejos prejuicios, e incorporada a la corriente cultural e innovadora de la Europa más adelantada. Iba a nacer así una literatura de protesta y de combate, pesimista para lo actual, profética de lo futuro, inquieta y desasosegada siempre, cuyo órgano principal de expresión fué el teatro, y cuyos más altos intérpretes se llaman Björnson e Ibsen.

Ibsen

Enrique Ibsen (1828-1906), el más grande y audaz de los dramaturgos noruegos, y aun de todos los contemporáneos, es también uno de los más sombríos. Penosa fué su vida y penosa fué su obra.

De su madre había recibido un genio misantrópico y una severa disciplina moral puritana. Una quiebra comercial de su padre, le enseñó precozmente los quebrantos de la pobreza. Niño aún, gustaba de la soledad y del aislamiento. En su primera juventud, tuvo que ganarse la vida como dependiente de Farmacia en un mísero villorrio.

(1) José Pablo Rivas. *Antología de poetas extranjeros antiguos y contemporáneos*. Cap. *Lírica noruega*, p. 57 y 58.

"A los veinte años—escribe el más reciente comentador español de su obra—Ibsen era un joven taciturno, huraño, pesimista, que sentía, como ha dicho él mismo, "una necesidad ridícula de estar triste". Habiendo tenido sed de amor, no ha sido amado ni ha podido amar. He ahí la causa de su dolor, de ese dolor que, según él, "puede llenar la existencia y dar un sentido a la vida" (1)".

Ya en aquel destierro, se atrevía Ibsen a escribir acerbas críticas de personas, ideas o instituciones, objeto de veneración general; atraíase enemistades y recelos, y labraba en torno suyo el ambiente de soledad hostil que le había de rodear toda su vida.

Durante algunos años, consagrado de lleno a la literatura, dirigiendo compañías teatrales en varias ciudades noruegas, y haciendo estrenar sus primeros dramas, permaneció firme en la brecha, luchando contra la corriente general de su país, pretendiendo imponerle sus radicales puntos de vista políticos y morales, y suscitando en todos lados tempestades de protestas.

Al fin, en 1864, la incomprensión y el odio crecientes de sus paisanos—exteriorizados al estrenarse su drama *Los pretendientes de la corona*—le obligaron, como a Byron y a Heine, a expatriarse, buscando en viajes por Austria, Alemania e Italia, tierras más propicias para la misión renovadora que se había impuesto. En la expatriación compuso lo más sólido y substancial de su obra. Sólo en la ancianidad retornó a la esquiva

(1) Salvador Albert, *El tesoro dramático de Henrick Ibsen*, ps. 9 y 10.—Barcelona, "Editorial Minerva".—Se refiere el autor a la *Correspondencia* de Ibsen y a su poesía *Anochecer de Otoño*, 1848.

patria, como el hijo pródigo, instalándose en Cristianía, donde pasó sus años últimos en voluntario apartamiento de toda vida social, recluído en su gabinete de trabajo.

La dramaturgia lóbrega de Ibsen agita y populariza en cierto modo (hasta donde la popularidad es posible en escritor tan noblemente aristocrático y desdeñoso de las masas) los más graves problemas éticos, sociales, psíquicos y aun biológicos, que conturbaron el alma moderna en las postrimerías del siglo anterior. Nadie como él plasmó—con el relieve y la intensa visión propios de la obra dramática—toda la angustia y el dolor de las tristezas finiseculares.

"La tristeza de Ibsen—escribe un literato español—es la tristeza de la idea viva encarnada en su espíritu... El humor sombrío y taciturno del poeta dimana de que diluye su vida en sus ideas. Es el más pensador de todos los poetas... También es el prototipo de la amargura inmensa y sin límites. Su alma era amarga y dura, como la verdad. En sus obras hay palabras, hay gemidos de una tristeza más honda, más desgarradora y sublime que la de la desesperación de Job revolcándose en su estercolero. "Escuchadme bien—dice Solness—: todo lo que he logrado hacer, crear, edificar; todo lo que he realizado de bello, de noble y de definitivo; todo esto he tenido que comprarlo, que pagarlo, no con dinero, sino a costa de la dicha humana. Y no con mi propia dicha, sino con la de los demás" (1)".

El pesimismo ibseniano mina hasta los cimientos de la ética tradicional, tenida por intangible.

Jorge Brandés—el gran crítico escandinavo—, que fué amigo del gran dramaturgo, y penetró acaso mejor que nadie en su obra, se expresa así:

"En el fondo de su espíritu, es Ibsen un poderoso revolucionario. En *La Comedia del amor*, en *Casa de muñeca*, en *Espectros*, fustiga el matrimonio; en *Brand*,

(1) José Pablo Rivas, o. c., ps. 59 y 60.

la iglesia del Estado; en *Los puntales de la sociedad*, la sociedad burguesa de su país. Cuanto toca, queda destruído bajo su crítica honda e implacable, sin que sobre los montones de ruínas que su pluma va dejando se vea aparecer ninguna forma nueva de organización social (1)".

Los inquietos héroes y heroínas ibsenianos, sufren la tristeza ambiente de los climas boreales, del cielo nebuloso, de las noches eternas. Ni un rayo de luz alegra su vida. Sufren también el desasosiego íntimo de la falta de paz interior. Para ellos no hay en la vida real y en la sociedad presente un terreno seguro donde fijar la planta, ni un remanso de reposo para el alma en tortura.

La religión, la patria, el gobierno, el matrimonio, el hogar, hasta la maternidad y el amor, se les ofrecen como conceptos en crisis, lazos de hierro que oprimen al ser humano, y que es preciso romper, renovar o ensanchar, para conseguir la liberación individual, la plena soberanía del yo. Este es el ideal más alto, pero tan difícil e inasequible las más de las veces para la humanidad, que muchos de los que escalan la altura sienten el vértigo y ruedan al abismo, como cae *Halvard Solness*, desde la torre que él construyó por sugestión de Hilda; o como son arrastrados por el torrente Rosmer y Rebeca, en *Rosmersholm;* o como Rubek e Irene sucumben, precipitados por un alud de nieve, cuando escalan la cumbre del monte para celebrar allí sus nupcias ante el sol, en *Al despertar de nuestra muerte*. Y así, en nombre de su personalidad aherrojada, *Hedda Gabler* se suicida, para no vivir a merced del hombre oscuro que la atormenta con la posesión de un infamante secreto; y Regina, en *Los espectros*, para defender su derecho a la alegría de vivir, huye de casa de la señora Alving, donde se pretende convertirla en enfer-

(1) *Espíritus modernos* (*Moderne Gelster*). V. Angel Ganivet, *Hombres del Norte*, ps. 25 y 26.

mera, o quizás en amante incestuosa de su hermano infeliz, el epiléptico Oswaldo; como se niega a seguir a su padre postizo el carpintero Engstrand, el cual busca el reclamo de su belleza para la hostería que acaba de abrir; y Nora, en *Casa de muñeca*, abandona a su esposo y a sus hijos, cuando se convence de que en la casa no es más que un *bibelot*, un objeto de adorno o placer; y Ellida, en *La dama del mar*, obsesionada con el recuerdo del marino extranjero a quien conoció de soltera, y solicitada por él, sólo se aviene a permanecer al lado de su esposo, cuando éste la permite optar libremente entre ambos: es decir, cuando no es la ley ni voluntad ajena alguna, sino su propia resolución, quien decide.

En estos dramas sombríos—que rugen por dentro de las almas y se traducen en escasa acción externa—el individuo lucha furiosamente contra la sociedad y sus prejuicios, contra el medio amorfo, grisáceo y laminador, hecho todo él de egoísmos, cobardías y mezquindades; contra el determinismo cruel de la patológica ley de herencia. Y unos, los débiles, sucumben, como Oswaldo y el doctor Rank, heridos en la medula por los vicios de sus antepasados; otros, fuertes y animosos, saben sacrificar al ideal la tranquilidad, la dicha y hasta la existencia propias y de los suyos.

Por amor a la verdad, Gregorio Weslé, en *El pato silvestre*, no repara en destruir la ilusión de Hialmar, refiriéndole un antiguo devaneo de su esposa, y la posible ilegitimidad de su hija; con lo cual "ha convertido en ruínas un hogar dichoso". Por amor a la verdad, el doctor Stockmann, en *Un enemigo del pueblo*, al saber que las aguas del balneario que dirige en su población natal se hallan envenenadas, no vacila en denunciarlo, en bien de la salud pública, frente a la presión, amenazas y agresiones del vecindario en masa, confabulado en nombre de intereses locales en riesgo. El doctor lucha contra todo, pierde el destino, afronta la miseria y la muerte, y sale sin rumbo con su mujer y sus hijos, satisfecho en el fondo de su soledad, porque sabe

que *el hombre más fuerte del mundo es el que está más solo.*

Brand, austero sacerdote evangélico, se cree llamado de lo alto a luchar contra el espíritu de transacción, imponiendo su fórmula: *todo o nada;* y a limpiar el espíritu de sus feligreses de la inercia, la ruindad y el sopor en que vegetan. Y los flagela, implacable, para redimirlos; y es duro con su propia madre, a la cual niega su consuelo y su ayuda espiritual en el trance de la muerte, cuando la ve negándose a restituir en su plenitud el oro que indebidamente guarda; y sacrifica la vida de su propio hijo, necesitado de más tibio clima, por no apartarse del lugar adonde le encadena el deber; y priva a su esposa hasta del consuelo de las ropitas del niño muerto, para darlas a criaturas pobres. Y se ve al cabo solo, desconocido y apedreado por los que pretende salvar, vacilante ya en su fe, cuando, como a otros héroes ibsenianos, viene a redimirle de su tragedia íntima el alud de la nieve que le sorprende en su ascensión al monte, y que parece un símbolo del hielo que ofrece el erial humano, y que no basta a fundir todo el fuego interior de los redentores.

Así también, de frío, perece Juan Gabriel Borkmann, hijo de un minero y director de un Banco, que a su ensueño de millones, transformadores del mundo por su esfuerzo personal, sacrifica su corazón y el de la mujer que le amaba; pierde incluso la libertad y el honor, conoce la infamia de la cárcel, y acaba sus días solitario y repudiado por todos, incluso por su esposa y su hijo.

Y análogas luchas del individuo superior para imponerse a la sociedad mediocre, refleja el dramaturgo noruego cuando busca inspiración en los recuerdos de la Historia, según se ve en *Emperador y Galileo*, que traza la figura conturbada de Juliano el Apóstata, vencido en su lucha para restaurar el paganismo; o cuando penetra en la selva enmarañada y obscura de la leyenda escandinava, extrayendo de ella esa extraña historia, a la vez pueril y profunda, de *Peer Gynt*, el peregrino de

las tierras exóticas y las regiones de fantasía, ansioso de imponer en todas partes su *yo gyntiano.*

Para revelar la tristeza tenebrosa de Ibsen, bastaría recordar su más conocido drama, el que ha tomado ya carta de naturaleza en nuestro teatro: *Los espectros.* ¿Hay nada más sombrío que aquel *Oswaldo,* epiléptico sin redención, de alma paralítica, que, sostenido por el materno regazo protector, sufre las angustias de un *fin de raza;* que se ahoga bajo las brumas noruegas, y llama al sol con desgarrado acento, en sus convulsiones espasmódicas?

Un crítico tan agudo como Suarès, deriva la amargura de Ibsen de su falta de cordialidad y de su egotismo hermético. Oigámosle: "Toma la mayor parte de sus héroes en la paz de una condición media, y los empuja a la muerte con mano pesada, con procedimiento rápido... Los arrastra al invierno de la verdad desnuda bajo las estrellas glaciales. Si vacilan al borde del precipicio adonde los condujo, apresura su caída dándoles un golpe violento entre los hombros. No llora sobre ellos; a veces, al contrario, los escarnece. Su tristeza no tiene dulzura, sino sarcasmo... En Ibsen no hay maldad, pero bondad tampoco. Es que entre él y los otros el corazón falta, y el puente roto impide todo paso entre ambas orillas del torrente (1)".

El sacrificio del amor y del bienestar, la lucha contra todos por una abstracción helada; sentirse fuerte, pero solo, agitándose en el vacío, por orgullo megalómano del yo sin esperanza ni ulterior recompensa; he ahí, entre otras, las razones de la melancolía en que rebosan los héroes y heroínas de Ibsen, y que procuran ocultar con gesto huraño o dialéctica sutil.

(1) A. Suarès, *Trois hommes,* Cap. *Ibsen,* p. 178.

Björnson

Ligado estrechamente a Ibsen, está su émulo Bjornstjerne Björnson (1832-1910), lírico, novelista y dramaturgo, que heredó de su padre—humilde clérigo rural—un fervor de piedad y proselitismo, y le consagró a combatir la injusticia y la opresión, y a defender a los caídos y humildes. Fué el verbo del nacionalismo republicano, que pugnaba por la independencia de Noruega, y fundó un partido en pro de los campesinos de su país, cuya infortunada vida expresó en sus primeras novelas cortas. Pero el campo de acción culminante para su apostolado reformador fué la escena. Más noruego y menos universal que el autor de *Los espectros,* no llegó nunca al grado agudo de tristeza que éste, aunque enseñanzas tristes emanen de casi todos sus dramas.

"Björnson—dice Brandés—es un espíritu conciliador que hace la guerra sin saña... El amor a las ideas en Ibsen se traduce por amor a la humanidad en Björnson (1)".

En *Magnhild* proclama éste la tesis revolucionaria de las heroínas de Ibsen y Jorge Sand, sobre el derecho de la mujer a romper el yugo matrimonial, en nombre de los derechos de su corazón o de su dignidad de sér humano. En su primera comedia social, *En quiebra* (*En fallit*), fustiga a los hombres de negocios, y muestra las negruras del mundo bancario y agiotista. "El estreno de *En fallit*—escribe Ganivet—fué en Noruega algo por el estilo del estreno de *El tanto por ciento,* de Ayala: fué la aparición oficial, en el teatro, del mercantilismo de nuestro tiempo, con todos sus abusos y miserias (2)".

(1) *Espíritus modernos.*
(2) *Hombres del Norte,* p. 35.

En *El redactor* combate acerbamente Björnson al periodismo en uso; en *El Rey*, a la institución monárquica en sí misma, aun siendo personalmente estimable el soberano que la represente; en *Leonarda*, a toda la sociedad noruega. Este drama, conocido no ha mucho por nuestro público (1), muestra la historia sombría de una mujer, que, desgraciada en su matrimonio, tiene que huir del pueblo donde habita, cuando iba a conocer el amor, renunciando al hombre que hubiera alegrado su existencia, para que su hija sea feliz con él.

La última producción escénica de Björnson, *Más allá de las fuerzas humanas* (*Over Aevne*), expresa los horrores de la lucha social entre capitalistas y proletarios, con inclinación a éstos; pero señalando el peligro de la utopía anarquista. Es, como dice Ganivet, el drama del socialismo, igual que lo son *Los malos pastores*, de Octavio Mirbeau, *Los tejedores*, de Hauptmann, o *Juan José*, de Dicenta; pero "más seco y menos humano (2)", sin el realismo jugoso del autor francés, la grandeza concentrada del alemán, ni el ímpetu pasional del español.

8.-La literatura germánica presente.

A).—El teatro alemán.

Sudermann

El teatro moderno alemán—que arranca del naturalismo para recalar en el simbolismo, de transcendente y revolucionaria tesis ética o de angustiada psicología, como la dramaturgia noruega—tiene dos ilustres representantes: Sudermann y Hauptmann.

(1) Traducido al castellano por el señor Martínez Sierra, le estrenó en 1919, en el teatro de la Princesa de Madrid, la compañía *Atenea*, dirigida por R. Baeza.
(2) Obra citada.

Hermann Sudermann (n. 1857), novelista y dramaturgo, muestra en ambos respectos su espíritu de protesta social y observación dolorosa.

Pero el principal relieve de Sudermann, hemos de buscarle en sus dramas, cuya amarga tésis de reivindicación del individuo atenazado frente a la sociedad, recuerda mucho la ideología ibseniana. El más resonante, *El honor* (1889), — aplaudido por casi todos los públicos, y cuya huella siguió visiblemente nuestro López Pinillos en su drama *Esclavitud* — pone frente a frente dos morales. La una es la del joven Roberto Heinecke, hijo de un obrero, pero caballeroso, ilustrado, devoto de la religión del honor, y que, a su retorno de América, ve con indignación a su hermana prostituída en brazos del opulento hijo del patrono. La otra moral es la utilitaria y vil de sus padres, abúlicos y metalizados, que hacen granjería de su consentimiento y de la degradación de su hija, sin comprender, ni menos sentir, lo que el honor signifique. El cuadro de dignidad varonil herida y sangrante, por un lado, y de rebajamiento inconsciente y vergonzoso, por otro, es de una fuerza intensa y amarga.

Terrible es también el contraste que vibra en el conocidísimo drama *Magda*, entre la moral personal de esta heroína, no menos libre que las de Ibsen, y la severa y tradicional de su padre el coronel. Magda defiende su personalidad, la rehace después de sufrir la seducción y el abandono, con el prestigio de su talento musical; niégase a someterse a la tiranía doméstica, hecha de convencionalismos, y a dar su mano al seductor de alma ruín, que sólo horror la produce. Su padre, abrumado ante el peso de su derrumbamiento interior, sucumbe, repudiando a la hija rebelde, a la que no puede comprender.

No menos triste es *El fin de Sodoma* (1901), cuyo héroe, autor de un lienzo de este nombre, se burla del amor y del deber, y sólo cree en los nervios. Se entrega al libertinaje, deshonra a su hermana adoptiva, que acaba suicidándose, y muere de una hemorragia.

Sombrío es, igualmente, el asunto de *Morituri*, trilogía de dramas en un acto, que versa sobre tres hombres consagrados a la muerte; y no mucho más alegres son sus demás producciones escénicas.

Hauptmann

Pero el más amargo de los grandes dramaturgos alemanes, es sin duda Gerardo Hauptmann (n. 1862), discípulo de Ibsen y, a la vez, de los naturalistas. Nieto de un tejedor de la Silesia, conoció y sintió en vivo, desde su niñez, los dolores del proletariado de su país, que supo dramatizar magistralmente en sus obras escénicas. La primera de índole social, *Antes de la salida del sol*, refleja el cuadro siniestro de miseria y degradación que ofrece un centro minero silesiano. Vemos allí al campesino enriquecido Krause, borracho de aguardiente; a su segunda mujer, brutal, vanidosa y adúltera; a su hija mayor, alcohólica; al marido de ésta, libertino sin escrúpulos. Su hija menor, Elena, la única persona noble de aquel impuro hogar, perseguida por su padre, que quiere violentarla; por su cuñado, que pretende seducirla; por su madrastra, que pugna por casarla a la fuerza; y no pudiendo unirse al hombre amado, que la rechaza—temeroso de tal familia y progenie—se quita la vida clavándose un puñal. Recuerda a *Nora* y *Los espectros*, de Ibsen.

De índole análoga es el más grandioso y conocido de sus dramas, *Los tejedores* (1893), que inmortaliza toda la vida angustiosa de los tejedores silesianos y su insurrección. Hay allí escenas horribles, como la de los Baumert, teniendo que matar a su perro para comer carne; refinamientos de dureza y egoísmo en los altos, representados por el fabricante Dreissiger, cuya casa acaban por atacar y saquear los obreros amotinados; imponente oleada de rebelión vindicadora, de la que es víctima inocente el viejo, sufrido y honrado tejedor Hilse, representante del obrerismo a la antigua, sumiso bajo la injusta férula patronal, y que, rehusando seguir a los rebeldes, muere de un balazo, en la descarga que contra ellos hace la tropa. Símbolo de lo inútil que es la resignación ante los apremios vengadores de la justicia.

"Todo en esta obra—dice un crítico—es verdadero, rigurosamente exacto, conforme a la Historia; no se ha inventado ni un detalle. Y, lo que vale más, el autor ha hecho un drama social; ha representado la muchedumbre; ha producido poderosos efectos. Nadie había llevado aún al teatro, en una serie de cuadros tan patéticos y tan punzantes, la miseria del pueblo y su cólera contra indignos explotadores (1)".

No menos tristes que los dramas sociales de Hauptmann, son sus dramas psicológicos, o más bien sicopáticos. Tales *La fiesta de la paz*, cuyos personajes padecen delirio persecutorio; *La Asunción de Hanele*, de místico asunto, donde la joven Hanele, maltratada por un padre borracho, tiene visiones sobrenaturales; y *La campana sumergida*, de simbólico y nebuloso pensamiento.

Uno de los más dolorosos es *Almas solitarias* (1891), que recuerda a *Romersholm* y *Hedda Gabler* de Ibsen. Su héroe, Juan Vockerat, es un alma inquieta, soñadora, melancólica, reconcentrada, llena de aspiraciones generosas y de radical proselitismo filosófico; pero exenta de voluntad y energía. Su mujer, buena e insignificante, no puede llenar sus ansias de ideal, ni ser la columna que su espíritu vacilante necesita para sostenerse. El azar lleva a su lado una mujer libre, una emancipada ibseniana, sin patria ni familia, Ana Mahr, que le comprende y le conforta, adueñándose de todas sus potencias, fascinándole, embrujándole. Con ella ha encontrado un alma gemela, ha dado sentido a su vida, ha entrevisto la felicidad. Pero la moral tradicional álzase en su paso con la mole abrumadora de sus pre-

(1) Chuquet, *Litterature allemande*, p. 448.

juicios: los padres de Juan intervienen, amenazando abandonar la casa, donde se ultrajan las divinas leyes; y la intrusa es arrojada. Juan, siempre en lucha interior, pero siempre abúlico ante los hechos, cede una vez más, y deja alejarse a Ana; pero él no puede resistir el vacío tenebroso que en su alma se produce, y se suicida, arrojándose a un lago.

En *El carretero Herschel* (1898), el protagonista jura a su mujer, moribunda, no casar con su criada Hanne, de la que aquélla tiene fundados celos. Pero el amor es más fuerte que la solemnidad del compromiso. Falta a él y contrae las prohibidas nupcias. Su nueva esposa le maneja y le martiriza, abusando de su debilidad. Y él, torturado y lleno de remordimiento, creyendo que la desgracia se la acarreó su perjurio, se entrega voluntariamente a la muerte.

En *El gallo rojo*, la señora Wolf, viuda, casa con un zapatero, a quien incita a quemar su vivienda para cobrar un seguro, y logra que recaiga la culpa sobre un joven imbécil. Pero se pone enferma, pierde todas sus economías, vive en la contínua zozobra de si el crimen será descubierto, y muere sin ver hecha la casa que preparaba.

Todo el teatro de Hauptmann se forma de rebeldías, expiaciones y sombrías crisis de conciencia.

B) --La novela alemana.

Heyse, Kretzer, Georgy, Reuter, Sudermann, etc.

La novela florece en Alemania en la segunda mitad del siglo XIX, siguiendo las corrientes estéticas de otros países, e influída por el mismo malestar literario que aquéllas exteriorizan, agravado por la soñadora melancolía propia de la grave Germania.

Después del apogeo romántico, dominan la literatura alemana el realismo, el naturalismo y el simbolismo, eco en gran parte de los grandes maestros franceses, ingleses y escandinavos, propagando sus propios dolores e inquietudes.

Hacia 1870, Pablo Heyse, uno de los más fecundos novelistas alemanes, plantea en sus obras problemas de moral femenina, llenos de descontento y de tristeza. Unos diez años más tarde, se impone la novela naturalista, calco de la de Zola, con Conrad y Bleibtren, exuberante de negrura desolada. Luego surge la reacción espiritualista, y abre su camino la novela social. Max Kretzer observa el movimiento obrero, y lleva a la novela todas las amarguras de fábricas y talleres. El cruel individualismo nietzscheano se refleja en Georgy. Su novela *Las redentoras*, presenta el caso más horrible y atrevido de liberación personal, a cuyo lado nada es el atropello de los deberes maternales de Nora. Elena Peterson, sobre cuya prematura viudez pesa la dolorosa carga de un hijo enfermo y degenerado, influída por los libros de Nietzsche, que la enseñan a rescatar su libertad personal, y enamorada de un joven médico, no vacila en correr a la dicha que aún le ofrece la existencia, destruyendo ella misma con morfina la vida torturada y torturante de aquel pobre ser, que sus entrañas incubaron.

El feminismo tiene gran repercusión en la novela alemana. Gabriela Reuter refiere la dolorosa historia de una muchacha de distinguida clase, en *De buena familia* (1895), drama interior de amor no gustado e ilusiones truncadas (1).

La reacción antinaturalista toca en el simbolismo hacia 1890, bajo el influjo de Nietzsche e Ibsen, y expresa la resurrección del sentimiento religioso, manifestado en supersticiones esotéricas, espiritismo, etc. Rosegger, en *Inquiridor de dioses* (1883), pinta la exploración de esas supersticiones por el espíritu inquieto de un magnate, que, desengañado de ellas, se mata.

---

(1) Pineau, *L'evolution du roman en Allemagne au XIX siècle*, p. 284.

Desde 1890 a 95, hay otra corriente neorromántica, abundando en las tristezas patéticas propias de tal dirección.

Del más ilustre novelista alemán, Sudermann, se ha tratado ya al estudiarle como dramaturgo. En *La Dama Inquietud,* su principal novela, Pablo Meyhöfer—hijo de un borracho, holgazán y jugador — sacrifica su juventud a su familia, lucha y sufre por mantener y salvar a los suyos; supera todos los obstáculos a fuerza de resolución, hasta que un día, desesperado, quema su casa, y así consigue alejar el cuidado que le encadenó a ella desde la cuna.

El cantar de los cantares, es la novela de Lilly, con sus sueños frustrados, sus desilusiones y sus miserias; narrado todo ello en capítulos conmovedores.

Una de sus novelas más conocidas de nuestro público, por la versión castellana y el comentario que de ella hizo en *España Moderna* Ramiro de Maeztu, es *El deseo.* Estúdiase allí un caso angustioso de alma. La joven Olga se enamora de su cuñado Roberto, y concibe un deseo diabólico y obsesionador de que muera su hermana Marta, para sucederla en el tálamo. Marta, que está realmente enferma, sucumbe a poco. Olga cree que la fuerza de su deseo fué maleficio fratricida, y siente un atroz remordimiento, que envenena el resto de su existencia y ahuyenta el sueño de sus párpados. Roberto, ajeno a la pasión que ha inspirado a su cuñada y desconocedor de sus planes, está agradecido a ella por los cuidados y desvelos que prodigó a su esposa durante su enfermedad. La gratitud, tomando la forma de afecto, le decide al cabo a contraer nuevas nupcias con Olga. Pero ésta — presa de un drama de conciencia terrible, y horrorizada de sí misma se juzga criminal, cree que un abismo los separa, y se niega a la unión que acarició como el más grato sueño. Después, no pudiendo soportar su tortura, se suicida, sin que él llegue a saber ni el amor culpable de la infeliz mujer, ni sus luchas íntimas desgarradoras.

El camino de los gatos, El molino silencioso, Las bodas de Yolanda y *La mujer gris,* narraciones novelescas también nacionalizadas en nuestro idioma, abundan de igual modo en horizontes cenicientos y crisis espirituales penosas.

Max Nordau y "El mal del siglo"

Pero seguramente que la novela más expresiva de las tristezas finiseculares de abolengo y ambiente germanos, es *Mal del siglo,* del gran pensador húngaro Max Nordau (1849-1923), quien lleva a esa obra, de pura imaginación, el problema que ya había dilucidado transcendentalmente en libros graves de ciencia, filosofía o crítica social y estética.

El mal del siglo, la causa de nuestros dolores contemporáneos, es para el autor de *Degeneración* el intelectualismo agudo, la sensibilidad neurótica, la voluntad vacilante y enferma, creando almas atormentadas por desmedidas ansias de conocimiento, poder o goce, las cuales, analizándolo todo, secan el perfume de todas las flores que embellecen la quimera de la vida, y, soñando con lo imposible, no saben gustar las mieles de lo hacedero.

Así son en esa novela los más caracterizados personajes, y aun el coro, la masa de aquellos obreros hambrientos y perseguidos, quienes, por aspirar a revoluciones sociales utópicas y paradisíacas, coadyuvan indirectamente al régimen brutal de represión del gobierno alemán, que ahonda su miseria y su dolor. La idea encarna, a modo de *leit-motif,* aun en los personajes episódicos, como aquel excéntrico Dœrfling, joven, rico, amargado por la filosofía pesimista, el cual pasa largos años consagrado a componer una obra, cuya tesis sostiene que la vida es "un sufrimiento contínuo, un deseo sin fin, y la muerte es la liberación de este sufrimiento y la satisfacción de este deseo". Apenas ve publicado el libro, congrega a sus amigos en una cena íntima, pa-

ra hacerles entrega de él, y la misma noche, fiel a sus doctrinas, se dispara un tiro en el corazón.

El personaje central de la novela de Nordau, Guillermo Eynhardt, tiene todas las dotes adecuadas para triunfar en la vida: juventud, gallardía, talento, cultura, valor y posición independiente. Pero su moral puritana, su análisis excesivo, su ideal demasiado alto, y, sobre todo, su débil voluntad, le hacen fracasar, vivir torturado, y sucumbir oscuramente sin dejar rastro de sí, ni crear ni remediar nada de lo que hubiera ansiado su noble corazón. El amor llama dos veces a sus puertas, y él le rechaza, por desconfiar que sea absoluto y perfecto, acarreando el suicidio de una mujer apasionada. La gloria se le ofrece, como tribuno, político y publicista, y él la desprecia, en nombre de sus creencias schopenhauerianas, de que el mundo sólo ofrece realidades engañosas. Aspira a emancipar su yo de prejuicios, y sólo consigue su exoneración del ejército, su destierro de la patria, la persecución o el vacío que por doquier le envuelven. Consagra su existencia a mejorar la condición de los que sufren; pero también sin resultado. Sus sacrificios y sus limosnas nada remedian. Los obreros socialistas favorecidos acaban por recelar de él, viendo que no comparte sus doctrinas ni quiere asumir su dirección. Muere víctima de su desinterés abnegado—por salvar al hijo que pudo ser suyo y no lo fué—y deja un libro inédito, el cual sirve para labrar la reputación científica de un desaprensivo que se le apropia. Meses después de su muerte, sólo queda de él un vago recuerdo.

En cambio, la vulgaridad discreta y bien encauzada, de que es personificación el amigo íntimo de Eynhardt, Pablo Haber, crea la dicha propia, labra un hogar feliz y funda una institución agrícola floreciente, que da vida próspera a centenares de familias, y engrandece a toda una comarca.

No cabe más despiadada y exacta crítica de los nobles afanes y los altos impulsos fracasados, que agitan a lo más escogido de nuestra aristocracia intelectual, directora del espíritu contemporáneo.

VI

LA TRISTEZA MISTICA Y HUMANITARIA

1.—El dolor del pueblo ruso: sus causas

Rusia, rezagada de la civilización occidental en varios siglos, adquiere en el XIX un prestigio literario enorme, que avasalla a todos los países, imponiéndoles gustos y normas, merced a la obra admirable de sus novelistas, donde es forzoso ir a buscar documentación, si queremos estudiar el complejo espíritu y la agitadísima vida interior del imperio moscovita en nuestra época.

Y esta novela rusa, no sólo condensa magistralmente las luchas y anhelos, las desgracias y amarguras de un vastísimo país, sino que sabe descubrir, analizar sutilmente, y pintar con la mayor crudeza y exactitud, los más íntimos, ocultos y doloridos repliegues del alma contemporánea, sus miserias y sufrimientos, sus neurosis y sus trastornos mentales.

Si todas las tristezas del romanticismo, el naturalismo y el decandentismo franceses y de las demás escuelas (que dejamos reseñadas) se borrasen de pronto, quedando tan sólo las obras de los noveladores rusos, bastarían ellas para atestiguar el humor sombrío de las letras en nuestro tiempo.

Y es lo más amargo de esa tristeza literaria rusa, que se halla extraída naturalmente de la vida misma; que

da una impresión cruel de realidad exacta, aunque tenebrosa, sin artificio alguno de retórica, escuela estética o doctrina preconcebida; sin el lirismo llorón de románticos y parnasianos, ni la efectista y *zolesca* acumulación de horrores, ni las amañadas y *epatantes* truculencias *baudelairianas,* producto del opio, la estragada vida parisién o el humorismo *montmartrés.*

A esa sinceridad y a esa naturalidad, une la tristeza de la novela rusa otro rasgo característico: el fondo inagotable y dulcísimo de piedad evangélica para las ajenas desdichas, y de conformidad y resignación para las propias; lo cual recuerda el humanitarismo de la novela inglesa, y contrasta con el orgullo y la crueldad de otras literaturas.

La tristeza rusa es hija a la vez del medio, de la raza, de la historia, de la organización político-social y de la filosofía.

La naturaleza es allí inclemente: no ofrece, ni la variedad amena de la montaña, ni la esperanza comunicativa del mar. La inmensa planicie de la estepa nevada o arenosa, bajo un cielo de plomo y un viento glacial, ahuyenta toda alegría, dificulta toda comunicación, hace el espíritu reconcentrado y lóbrego, provocando en él imágenes de infinita desolación y tedio sin límites.

En el conglomerado étnico que forma el pueblo ruso, domina el elemento eslavo, propicio a la pasividad y la sumisión; mezclado con el céltico, rezagado, brumoso y soñador, y con no poca sangre mongólica e influjo asiático. Tal amalgama da al alma rusa singular fiereza y atavismo, y a la vez la aquieta con la levadura búdhica de renunciación fatalista, quietismo perezoso y conformidad con el dolor.

La historia hizo a Rusia abrirse muy tardíamente a la civilización y a la fe cristiana, bajo la égida del caduco imperio bizantino, que la inoculó, con el cisma, su obsesión teológica, traducida en hervideros de sectas discrepantes y hostiles; el pomposo y vacío ceremonial litúrgico de Constantinopla, y la sumisión religiosa a un autócrata, a la vez Emperador y Pontífice, que no conocieron las más cesaristas monarquías de Occidente. Las invasiones mongólicas, primero, segando millares de cabezas humanas, y la política de los czares, después, asentando el orden y la unidad de la madre Rusia en el despotismo y el terror, han mantenido por muchos siglos al pueblo en encogimiento medroso y esclavitud resignada. La vida se hace allí hosca e inerte, ceñuda y lúgubre, como los iconos hieráticos de su imaginería bizantina. Y ni aun la conforta aquel soplo cálido y despertador del Renacimiento, que tonificó a la Europa occidental con la savia de su alegría pagana. Cerradas estuvieron para él las puertas rusas.

La configuración física del país, hace de éste una inmensa sábana rural, en la que desaparecen y se anegan pocas e insignificantes poblaciones, creadas forzada y artificialmente — como Pedro el Grande fundó San Petersburgo, llevando allí por la violencia pobladores—. Y en la vida rusa no domina la ciudad, alegre, ilustrada y cosmopolita, al campo, estacionario, monótono y concentrado en sí, como en Occidente; sino que el campo, con sus miserias, rutinas, supersticiones y dolores, anula a la ciudad bulliciosa y despreocupada. Aun hoy, en la vida rusa, y, como reflejo de ella, en su literatura, no es el protagonista el elegante ciudadano de la capital, ni siquiera el burgués provinciano, como en la vida y en las letras de Francia, Inglaterra, Italia o España. Es el tosco *mujik,* genuino producto de las pardas tierras fecundadas por el sudor de su trabajo; el labriego, que sólo a ellas tiene por horizonte e ideal, y que hasta hace medio siglo fué como una prolongación viva de ese terruño, igual que el siervo de la gleba en los tiempos feudales.

Cuando el sopor secular empieza a desvanecerse ante las oleadas revolucionarias que llevan en sus bayonetas los soldados invasores del primer Napoleón, el alma rusa inicia su crisis. Las clases ilustradas acuden, ávidas de novedades, lejos del paralizado país, a beber la filosofía y la política nuevas en las aulas universitarias de Alemania o de Francia; y más tarde, las pro-

pias Universidades rusas, bajo el influjo extranjero, se hacen plantel de ideas radicales, en economía, política, Derecho, moral y religión. Los estudiantes, con el ímpetu natural de la juventud, son el núcleo más activo y entusiasta de un grupo intelectual exaltado, en quien prenden las más generosas aspiraciones, juntamente con los más febriles sueños de la utopía. La supresión de la autocracia y de la servidumbre agrícola, la libertad política y de conciencia, el reparto de la tierra entre sus cultivadores—aspiración fundamental del campesino ruso—, y el régimen democrático, se inscriben en las banderas de los innovadores, y, a la vez, aspiraciones comunistas y anarquistas, ideales humanitarios y místicos de fraternidad e igualdad universales, sacrificio individual, llevado a veces a la profesión de pobreza y castidad, a la religión del sufrimiento voluntario, a la exaltación evangélica de no resistir al mal. Acreciéntase el grupo con elementos intelectuales de distinta procedencia, que, tocados de la nueva gracia, cual los primeros conversos del cristianismo, sacrifican vida, hogar y fortuna al ideal naciente; nobles que legan a los pobres sus bienes, como el príncipe Kropotkine, y renuncian a la pompa de su jerarquía para hacerse labriegos (el caso del conde León Tolstoy); doncellas valerosas que cursan en las Universidades y consagran su existencia a la propaganda revolucionaria, afrontando persecuciones y martirios.

Esta agrupación, extremosa como la Naturaleza rusa, capaz de todos los renunciamientos y de todas las energías, de las más fervientes abnegaciones del amor y las más terribles violencias del odio, representa la protesta contra el mundo oficial, envilecido y petrificado, rapaz, cruel y opresor, de ministros y cortesanos, funcionarios y burócratas, jueces, generales y *popes*. Las avanzadas de esa cohorte forman el nihilismo, que aspira a destruir la sociedad, y opone a la persecución de arriba el terrorismo de abajo. La Rusia roja y la Rusia dorada, entablan un duelo a muerte y sin cuartel. A la mazmorra, el látigo, las varas con clavos puntiagudos y los trabajos forzados en Siberia, responde la dinamita minando palacios, volando trenes, asesinando czares, dignatarios y policías. Dos organizaciones secretas, de mallas espesísimas y procedimientos ejecutivos y tenebrosos, la gubernamental y la revolucionaria, batallan en la sombra, extendiendo sus tentáculos y ramificaciones a todo el país: oficinas, talleres, escuelas, hogares, sin exceptuar el palacio imperial. Media Rusia acecha y persigue a la otra media. Se vive en un ambiente horrible de desconfianza y temor, de delación y espionaje. La inquietud y el malestar cunden por doquier. El sufrimiento es general. En los de arriba, es el egoísmo cobarde, que recela asechanzas y no disfruta en paz el fruto de la expoliación o la injusticia. En los de abajo, son todas las torturas físicas y morales de la miseria y la abyección. En los ideólogos, son todos los desencantos del pesimismo, en que el *nirvana* índico y el *valle de lágrimas* cristiano, se unen con la nada filosófica de Schopenhauer. Son todas las crisis de conciencias sutiles, alquitaradas a la vez por la razón y el misticismo.

Y en este ambiente desolador, reflejando cuadro tan lóbrego, crece la literatura rusa, penosa y lancinante, que condensa en la novela todas las hieles de la vida real. Un siglo entero de martirologio de un pueblo se cifra en ella.

"Diríase—escribe Paul Bourget—que el viento que atraviesa indefinidamente sus estepas sin montañas, ha dejado en las almas un poco de su eterno vaivén. Esta incertidumbre las hace sufrir hasta la agonía. ¿Qué refieren aquellas de sus novelas que han llegado a nosotros? Los tormentos de la voluntad mal formada, la angustia de la criatura sin precisa certidumbre, a la que falta el poder de dirigir la hirviente oleada de su magnífica energía. Reanudan, sin cansarse jamás, la epopeya de la inquietud, la odisea dolorosa del ser entusiasta y desorbitado (1)".

(1) *Essais de psychologie contemporaine*, t. 2.º, p. 203.

2.-Los grandes maestros de la novela rusa

Gogol

Tras la fiebre cosmopolita del mal dibujado Romanticismo en Rusia, la literatura de este país halla su verdadero rumbo, el adecuado a la índole de su genio nacional, en el realismo, del que es precursor y maestro el padre de la moderna novela rusa: Gogol.

Nicolás Vassilievitch Gogol (1809-1852), descendiente de antiguos cosacos, nació en la fértil Ukrania, y recibió en su niñez, con las narraciones tradicionales que su abuelo le refería, el amor al terruño y a sus patriarcales costumbres, supersticiones pueriles y gestas heroicas, que había de inmortalizar él después en sus *Veladas de la granja* y en su novela épica *Tarás Bulba*.

La vida le sirvió de escuela dolorosa. Padeció en San Petersburgo la odisea del joven que ha de luchar para asegurarse el sustento, sin lograr arraigar en cargo alguno; y conoció de cerca la soledad y la estrechez. Su paso fugaz por las oficinas del Estado, le enseñó toda la podredumbre de la burocracia, que sería después filón estético en sus obras. Huyó asqueado de su país, y viajó por Europa, sin poder vencer su creciente hipocondría. Falto de penas propias, gravitaron sobre su gran corazón los sufrimientos de su pueblo. Vivió soltero y solitario, en voluntaria pobreza, aun en los años últimos, que le habían granjeado celebridad, y en los cuales se entregó a místicos arrobos, dando a los pobres cuanto poseía. Y murió, literalmente, de dolor patrio.

Dos obras marcaron su paso por el deplorable mundo administrativo: la novela corta *El abrigo* y la comedia *El inspector*. Con la primera, no obstante su pequeñez, se echan los cimientos del realismo ruso, y se marca para siempre su carácter de interés e inmensa piedad para los humildes, los parias de la sociedad, los que sufren y mueren obscuramente, ignorados de todos, sin dejar más huella que un pájaro o un insecto.

Toda la novela rusa—dice uno de sus más celebrados cultivadores—ha salido de *El abrigo* de Gogol. El héroe de esta obra es un mísero escribiente solitario y casi idiota, incapaz de hacer sino copias literales de oficina. Sólo tiene un anhelo en el mundo: poseer un abrigo nuevo. A fuerza de muchos años de privaciones y ahorros inverosímiles, logra la codiciada prenda de sus ensueños; pero en el mismo día unos atracadores le despojan de ella. Acude desolado a la policía, que le acoje con burlas; y el infeliz cae en tan negra melancolía, que sucumbe a poco, víctima de aquel truncamiento de su pobre, pero único ideal.

"Desapareció, desvanecióse la criatura a quien nadie protegía, a quien nadie amaba, y por quien nadie se tomaba interés, ni siquiera el naturalista que clava sobre un corcho la mosca común y la estudia al microscopio detenidamente; la criatura pasiva, que se fué al otro mundo sin que en éste le hubiese ocurrido nada de particular... Pero, al menos, antes de morir, había visto entrar al radiante huésped que todos esperamos: la dicha. Para él tomó forma de abrigo. Y luego cayó sobre él el infortunio, tan repentino y abrumador, como suele caer sobre los poderosos de la tierra."

El drama, que parece pueril, es, sin embargo, patético y conmovedor. Su potencia—dice bien Vogué (1)—no estriba en la grandeza del objeto que le produce, sino en la impetuosidad con que el alma desea ese objeto.

El Inspector, bajo su apariencia cómica y su forma satírica, es una condenación formidable de todo el sistema administrativo ruso, podrido hasta los tuétanos.

(1) *Le roman russe,* p. 99.

Su fondo, negro y pesimista, le hace destacar el propio Gogol en su *Confesión de un autor*.

"En *El Inspector*—escribe—me dediqué a reunir en un montón todo lo malo de Rusia, tal como yo la conocía entonces; todas las iniquidades que se cometen en las situaciones donde debía exigirse al hombre más rectitud. Quería yo, de un golpe, burlarme de todo ese mal. Ya se sabe que la impresión producida fué de espanto. Al través de la risa, que nunca se ha escapado de mí con mayor fuerza, el espectador percibía mi pesar."

Pero la obra magna, y una de las más dolientes de Gogol, es la novela poemática *Almas muertas*, de estirpe cervantina—como reconoce Vogüé—, que sigue de cerca a D. Quijote, tomando de él un protagonista maniático, cuyos viajes aventureros dan ocasión al autor para pasar revista a toda la sociedad de su tiempo, descubriendo sus ruindades y sus máculas. "No se ha escrito en Rusia, en esa tierra donde el abrojo satírico florece con admirable lozanía, diatriba más profunda que *Las almas muertas*, ni burla más lúgubre y con más poso de acíbar"—escribe la Condesa de Pardo Bazán (1).

Con el nombre de *almas*, se conocían en la Rusia de Gogol los labriegos siervos, que podían empeñarse, hipotecarse y venderse, como parte o prolongaciones de la tierra. El libro abordó el problema de la servidumbre rural, y fué para su desaparición arma tan decisiva, como la obra maestra de Cervantes para la supresión de las novelas caballerescas.

"Cuando, en 1842, se publicó la primera parte de *Almas muertas*, hubo un grito de estupor en los unos, de indignación en los otros — escribe Vogüé—. ¡Pero era eso la patria. Una cueva de pillos, de idiotas y de miserables, sin ninguna excepción consoladora!" (2).

(1) *La revolución y la novela en Rusia*, p. 289.
(2) O. c., p. 121.

Cuenta Gogol en una de sus *Cartas*, que el poeta Puchkine, su protector y maestro, al leer *Almas muertas*, exclamó conmovido: "¡Dios mio, qué triste es nuestra Rusia!".

El libro produjo sensación, y muchos lectores acusaron al autor de haber visto la patria al través de su bilis de enfermo, obligándole a publicar prefacios y cartas explicativos.

Todo el humanitarismo ardiente, el amor apasionado a los tristes y a los caídos, el hondo sentimiento moral y justiciero, y el desalentado pesimismo que forman el fondo de la novela rusa, están ya plenamente en Gogol, el cual, por singular contraste (que hace ya observar la Condesa de Pardo Bazán), siendo personalmente reaccionario, absolutista, paneslavófilo, enemigo del liberalismo y de la cultura occidentales, "fué quien lanzó a las letras rusas al vertiginoso movimiento actual, al camino del nihilismo, a las corrientes revolucionarias (1)".

Turguenef

Ivan Sergiewitz Turguenef (1818-1883), uno de los más ilustres noveladores rusos, representa el occidentalismo en las letras de su país, y un sentido no menos triste y pesimista de la existencia que el de los rusófilos o los cosmopolitas.

Es el más genuino representante de lo que se llamó en Rusia *generación del año* 40, llena de piedad humanitaria, de dolor por todos los sufrimientos, y de generosas ilusiones de redención. Las tempestades político sociales que agitaban a Europa en 1848, soplaban también, como un huracán, en Rusia. Turguenef, hijo de un hidalgo campesino, que hizo su educación infantil en la montaña, entre rústicos y cazadores, se expatrió pronto, cursando en las aulas de Berlín la filosofía de Hegel y

(1) O. c., p. 307.

Kant, y estableciéndose después en París, donde fué la providencia de los rusos menesterosos, y alternó con la pléyade literaria culminante en Jorge Sand, Flaubert, Zola y Maupassant, de quienes tomó un acentuado pesimismo, basado en la consideración de la inutilidad de todo esfuerzo humano.

Bourget hace observar la filiación flaubertiana de varias novelas de Turguenef. "*Tierras vírgenes*—dice—puede ser considerado como el equivalente moscovita de *La educación sentimental;* y, por la amargura del análisis, *Humo* es igual a *Madame Bovary* (1)".

Durante sus quince años de expatriación, Turguenef, nostálgico de la patria ausente, seguía con ansiedad sus violentas crisis y convulsiones, y execraba a la par, con noble piedad humana, el terrorismo nihilista y la bárbara represión del gobierno de los czares, que asfixiaba toda la vida intelectual rusa. Entonces Turguenef consagró su estro de novelador a pintar el agitado mundo del nihilismo, aunque viéndole de lejos; y sólo en las postrimerías de su vida, enfermo y cansado, retornó a la Rusia de sus amores, donde le llevó al sepulcro lentamente la horrible tortura de un cáncer en la médula espinal.

Su obra entera de novelista, es un análisis admirable y doloroso de la triste alma rusa. "Todas sus grandes novelas—escribe Bourget—desde *Humo* hasta *Tierras vírgenes,* desde *Nido de nobles* hasta *Padres e hijos,* y desde *Las aguas primaverales* hasta *Demetrio Rudine,* se terminan con una impresión de aplastamiento. La materia habitual de sus narraciones es la historia del aborto de una esperanza. Nadie sobresale más que él en sacar un efecto de irresistible tristeza del contraste entre la ilusión que se desvanece, y la realidad que se impone (2)".

(1) *Essais de Psychologie contemporaine,* t. II, cap. IX: *Ivan Tourguéniev,* p. 206.
(2) O. y t. c., p. 223.

En *Demetrio Rudine* estudia un caso de abulia, malogrando altas facultades y aspiraciones. "*El nido de nobles*—escribe la Condesa de Pardo Bazán—es el trágico dolor de la felicidad entrevista y perdida, del cielo que se entreabre y luego se cierra y se torna bóveda de bronce, sorda y helada (1)". Su protagonista Lawretzky, traicionado por su esposa, halla en su retiro provinciano un nuevo amor de una joven pura. Se anuncia la muerte de la infiel, y el idilio tiene honradas lontananzas de dicha; pero la adúltera torna al hogar que mancilló, con hipócrita contrición, reclamando su puesto, y la infeliz enamorada busca un refugio monástico a su inconsolable pesadumbre. La historia parece trivial y sensiblera; pero, por su admirable ejecución, hizo verter en Rusia no menos lágrimas que un siglo antes, en Francia, el idilio de *Pablo y Virginia.* "No perece sino que el novelista — dice la misma escritora—, como en los antiguos relicarios, ha colocado un cristal, al través del cual se ve latir el despedazado corazón de sus héroes (2)".

Las angustias de la lucha nihilista, en forma no siempre grata para esta secta, están reflejadas con hondo colorido en *Humo, Padres e hijos* y *Tierras vírgenes. Humo* es la pintura de un mundo cosmopolita, frívolo y ocioso, que se agita en el bullicio de una gran estación estival: Baden. En ella se concentra también toda la sociedad rusa en compendio. El protagonista pierde allí amor e ilusiones; y al alejarse desalentado, ante el penacho de vapor de la locomotora que arrastra al tren, piensa que todo es gas deleznable: "Humo, humo, repitió varias veces; y de repente, todo no le pareció sino humo: su vida, la vida rusa, todo lo que es humano, y, principalmente, todo lo que es ruso (3)."

Páginas aún más tristes son, en *Tierras vírgenes,* la

(1) *La revolución y la novela en Rusia,* p. 321.
(2) Condesa de Pardo Bazán, o. c., p. 322.
(3) Capítulo final de la novela.

muerte del infortunado Nedjanof, revolucionario sin fe, cuyo estéril suicidio acompaña sólo la fetidez y la batahola de la fábrica, bajo la lluvia indiferente; y la muerte del lóbrego y áspero nihilista Bazarof, por voluntaria inoculación del tifus, en *Padres e hijos*. El dolor sin consuelo de sus viejos y sencillos padres, que creen perdida con él una gloria nacional, el estremecimiento de terror que cruza por la faz del moribundo ante el aparato de la Extremaunción, los detalles impresionantes del cuadro mortuorio, producen en el lector el escalofrío del gran misterio.

Dolorosamente patética es *Reliquias vivas*, "lágrima de compasión, cuajada y engarzada en oro (1)"—según frase feliz de la señora Pardo Bazán—. No hay allí intriga ni asunto; hay sólo el estudio de un alma admirable de mujer, divinizada por el sufrimiento: es una infeliz paralítica, esqueleto olvidado en solitario camino, a quien algunas almas buenas dan de vez en cuando un pedazo de pan y un sorbo de agua. Fué feliz, tuvo amores, y todo lo perdió al perder la salud y el movimiento. Pero a nadie se queja, está resignada, casi dichosa con su suerte, por milagros de confortación espiritual; y se alegra al disfrutar, como placeres únicos, el volteo de la campana de la iglesia distante, o el zumbido de las abejas en la colmena próxima.

Las demás narraciones de Turguenef, novelas o cuentos, dejan en el ánimo el mismo poso de amargura. Recordemos el lindo cuento *El hidalgo de la estepa*, donde el dolor humano tiene por causa la pérdida de un ser irracional: un caballo, cuya muerte hace suicidarse de desesperación a su dueño; y el volumen de *Historias extrañas*, impregnado de supersticioso terror a lo sobrenatural.

Es singularidad expresiva de la estética de Turguenef—dice con razón el vizconde de Vogué—que su página última se titulase *Desesperación*, reflejando la asfixia creciente de su espíritu. Allí "el escritor esforzábase por concentrar en pocas páginas aquella tristeza nacional, que él había estudiado y reproducido en toda su obra (1)".

(1) O. c., p. 321.

Pero, como Bourget observa, el pesimismo de Turguenef no es el helado y misantrópico de Flaubert y de los naturalistas franceses. El convencimiento de la inutilidad de cuanto existe, lejos de manifestarse en odio al hombre, se resuelve en oleadas de piedad (2).

Dostoyevsky

Si con la novela rusa escalamos la más alta cumbre de la tristeza literaria contemporánea, Dostoyevsky es el penacho que corona esa cima. Con él se crea lo que llama Melchor de Vogué *la religión del sufrimiento*. Sufrimiento contínuo, tortura atroz, envuelve, en verdad, como un halo negro, la vida y la obra del novelista glorioso, cuyo solo nombre llega a nosotros como eco y emblema de dolor. Al descender a su estudio Vogué, con las precauciones con que se desciende a una sima carbonífera, expuesta a las emanaciones del *grisú*, advertía así a su público: "Al entrar en la obra y en la existencia de este hombre, invito al lector a un paseo siempre triste, a menudo espantoso, a veces fúnebre Que renuncien a él quienes experimentan repugnancia de visitar hospicios, salas de justicia y cárceles, quienes se asustan atravesando de noche los cementerios (3)".

Es difícil hallar vida más dolorosa que la de Dostoyevsky, y jamás vida alguna de escritor influyó más ni fué más ingenuamente reflejada en una producción literaria.

(1) *Le roman russe*, p. 199.
(2) O. c., p. 225 y 226.
(3) *Le roman russe*, p. 204.

Teodoro Dostoyevsky (1821-1881), nació en un hospital, donde su padre prestaba servicios como médico, cual si el destino hubiera querido que, ya al abrir sus ojos a la luz, divisaran tan sólo padecimientos e infortunios. Prematuramente privado por la orfandad de la ternura materna, tratado duramente por su padre, llevado al colegio de Ingenieros, cuya seca educación deprimió su espíritu, y entregado pronto a su vocación literaria, sin más recursos que su pluma incipiente, fueron su lote juvenil pobreza, aislamiento y melancolía. La enfermedad y la miseria le acosaron, como lobos rabiosos, desde su nacimiento hasta su muerte. El padecimiento físico y el padecimiento moral, fueron los dos polos en torno de los cuales giró sin descanso su ser entero. Desde su primera edad, estuvo sujeto a una histeria, que a veces se manifestaba en crisis melancólicas, manía de persecución, ataques frecuentes de epilepsia. Su sensibilidad era tan morbosa como exquisita. Apetecía el placer, pero sólo le era dado llegar a él por el camino del dolor. La voluptuosidad "le desollaba vivo"—dice Suarès—. Cuando, ya maduro, entre en relaciones amorosas, el amor será para él una expiación y un derecho a la tortura. Se casará, como podría ceñir la estameña y dedicarse a curar leprosos. Necesitará a la mujer, para hacerla sufrir y sufrir él mismo con el sufrimiento que la cause.

"He llegado al punto de pensar a veces—escribía—que el amor consiste en un derecho que el objeto amado os concede voluntariamente: el de tiranizarle". Se ve en él—como dice Perski—, "el hervor eterno de un corazón que ama y odia en el dolor (1)".

Apenas saboreado su primer éxito con la novela *Pobres gentes*, cuando sólo contaba 23 años, sufrió la más ruda prueba de su vida. La agitación revolucionaria de Rusia había ganado el corazón del joven novelista, pronto a inflamarse por los humildes y perseguidos. Afilióse a un club donde se conspiraba; y, aunque nuestro escritor no tuviese parte activa en el *complot*, descubierto éste en 1849, fueron encerrados en una ciudadela Dostoyevsky, su hermano y 32 sospechosos más. De allí salieron sin formación de causa, con un frío de 21 grados bajo cero, para subir al patíbulo. Se los llevó ante éste, y pudieron entrever los ataúdes que guardarían sus despojos. Fueron momentos de atroz estupor, de horrorosa agonía, que Dostoyevsky expresó después con la intensidad del dolor vivido, en su novela *El idiota*. Confesados y atados a un poste para ejecutarse la sentencia, cuando toda esperanza se había desvanecido, se recibió el indulto del czar, que les conmutaba la pena de muerte por la de trabajos forzados en Siberia. Cuando desataron a los presos, uno de ellos se había vuelto loco de pavor. Y allá fué la doliente caravana por la helada estepa, a pie y cargada de grillos.

Cuatro años pasó Dostoyevsky en la prisión de Omsk (Siberia occidental), revuelto con malhechores de toda calaña, contemplando espectáculos contínuos de violencia y crueldad, explorando hasta las capas más profundas del odio, el dolor y la vileza entre los hombres; no viendo sino cuadros de horror; no escuchando sino ayes, imprecaciones y blasfemias; sin disfrutar un minuto de reparadora soledad; condenado al más atroz suplicio para un hombre de letras: a no poder leer ni escribir; teniendo por tarea principal moler yeso, y refugiándose en la sola lectura permitida, un Evangelio, que manos caritativas hicieron llegar a él, y que fué bálsamo bienhechor para sus heridas morales.

Las palabras de Cristo, devoradas sin cesar en el cautiverio, y propaladas entre los cautivos, y el contacto con la extrema desolación de la cárcel, templaron el espíritu de Dostoyevsky, exaltado desde la niñez por crisis de neurosis, alucinación, epilepsia, extrañas *fobias* y terrores nocturnos, que llamaba él su *miedo místico*. Allí aprendió a comprender, compadecer y amar a los desgraciados, sin exceptuar los más empedernidos cri-

(1) *La vie et l'œuvre de Dostoievsky*, p. 460.

minales; allí aprendió la virtud purificadora del sufrimiento, que iba a ser su doctrina estética y moral.

Aquellos años de vida carcelaria le inspiraron una de sus obras maestras, *La casa de los muertos*, considerada por Tolstoy como el mejor libro producido jamás por un escritor ruso, y seguramente uno de los más dolorosos que la mente humana pueda concebir. Es la sencilla relación de la vida del presidio, en que el propio novelista aparece bajo la figura del caballero Alejandro Petrovitch. Mucho más intenso y veraz que *Mis prisiones* de Silvio Pellico, aunque menos famoso, evoca en todos los críticos que le han estudiado, y aun en cualquier lector medianamente culto, el recuerdo inmediato de *La Divina Comedia*. "Sobrepujando a Dante—escribe Sergio Perski en reciente y luminoso estudio—Dostoyevsky nos hace recorrer un ciclo de sufrimientos atroces, un infierno real (1)".

Estudia la promiscuidad de "criminales natos, profesionales, malhechores por fanatismo, desgraciados que la fatalidad empujó al crimen, y mártires del libre pensamiento", "seres sombríos, casi siempre silenciosos bajo su uniforme de réprobos (2)", obligados a la vida común, odiándose y espiándose entre sí, trabajando bajo el *knout* del vigilante, comiendo pan negro, maltratándose con refinamiento mutuo, reconcentrados en su interior. Y nos muestra al noble y al intelectual, para quienes la dureza del régimen se hace más penosa, despreciados y odiados por los plebeyos compañeros de cadena, aunque sean verdaderos apóstoles del pueblo. Cuando por primera vez penetró Dostoyevsky en la sala común, halló todos los tipos imaginables del crimen. Monederos falsos, un forzado muy joven "de fino rostro", que había asesinado a 8 personas; "un campesino pacífico", matador de su comandante; un tártaro que degollaba

(1) *La vie et l'œuvre de Dostoïevsky*, p. 115.
(2) O. c., p. 116.

niños "por placer", para gozar del miedo y los sufrimientos de las víctimas, y una muchedumbre de otros criminales, de aire sombrío y melancólico.

El siguiente fragmento de esa narración angustiosa, pinta la vida cotidiana del presidio: "Por el día reinan el alboroto, las riñas, las injurias; por la noche es el cuchicheo, los ensueños por donde cruza el pensamiento del robo y el asesinato. El disgusto, el odio del trabajo, el robo, el espionaje, la denuncia, los castigos continuos, la venta prohibida del alcohol, la usura: tales son los lazos de esa terrible familia". Por la noche "...el recipiente de madera colocado en la celda, exhalaba un hedor insoportable; innumerables insectos, cuyo encarnizamiento era especialmente cruel, impedían dormir horas enteras a los que no estaban acostumbrados". Todas las páginas del libro parecen amasadas con lágrimas y sangre; singularmente las dedicadas a describir, con minuciosidad y lucidez abrumadoras, el espantoso suplicio de las varas y su efecto de terror, de obsesión, de frenesí en los condenados, ante la sola idea de sufrirlo. No cabe penetrar más hondo en la psicología y la fisiología criminales.

De aquel museo de horrores, Dostoyevsky guardó, sin embargo, grato recuerdo. El, que, libre, se había revelado contra el dolor y la desgracia, pensando incluso en el suicidio, adquiere en el *pandemonium* siberiano una conformidad estoica para el mal, reconociendo que éste es inevitable, por corresponder al fondo de crueldad propio de la naturaleza humana; y entonces acepta sin protestar todo sacrificio, y aprende a humillarse sin sonrojo, y proclama el perdón de todo agravio, practicándole hasta el punto de hacer años después el panegírico del czar, que injustamente le había enviado al cautiverio.

Pero la mazmorra siberiana no fué estación de llegada, sino más bien de partida, en el *via crucis* de Dostoyevsky.

Obtenida la libertad a los 33 años, tuvo aún que sufrir un penoso servicio de guarnición en el Turkestán.

Allí conoció, él, casi lego aún en experiencias femeninas, a la que iba a ser su mujer, y que llenó de oprobio, ruína y desilusión su convaleciente existencia. Conocemos esta nota íntima de las desventuras del gran escritor, por el estudio biográfico que recientemente ha dado su hija a la publicidad. Dostoyevsky, ardiente enamorado, pero tímido con las mujeres, y que hasta su edad madura no había logrado la ilusión de un lazo amoroso, se entregó confiadamente a la primera advenediza que supo engañarle. Se había casado con una mujer tuberculosa, de antigua experiencia galante, que le despreciaba en el fondo, viendo en él, sobre el escritor, al expresidiario; que le arruinó, mancilló su tálamo, y le arrojó al rostro su traición con cinismo implacable. Y el gran hombre quedó sólo, y su corazón tierno, que sentía horror al vacío, le lanzó a nuevas y fracasadas experiencias de orden sentimental, hasta que, doblada ya la cumbre de la vida, halló una compañera que supo darle un hogar, sufrir las excentricidades de su humor sombrío, los estragos de su naturaleza enferma, y las penalidades de la escasez, con que el novelista luchó siempre.

No hubo para él en ese punto tregua ni asilo. Sus libros no le aseguraban el sustento; las enfermedades de los suyos le arruinaban, la muerte de su hermano echaba sobre sus hombros cargas familiares abrumadoras: sostenimiento y crianza de parientes vagos y despreciables, y aumento de su inextinguible patrimonio de deudas. Fueron ellas su Tántalo, y en las garras de sus acreedores se debatió toda la vida. Como Balzac, pero sin la alegre conformidad de éste, escribió todas sus obras espoleado por la fiebre angustiosa de embargos, vencimientos y pagarés.

"La correspondencia de Dostoyevsky—dice bien Suarès—es un monumento a la miseria del genio, un largo grito de desesperación. Cartas lastimosas, en verdad; pues se oye en ellas la eterna lamentación de un eterno mendigo. A los 20 años como a los 40, y a los 50 como a los 30, es un gemido idéntico. Llora de hambre, pide socorro. No tiene vestidos, ni sabe dónde hallar con qué pagar un plazo (1)".

Las deudas le envuelven, le asfixian, le anonadan, amenazan encarcelarle. Por huir de ellas, vaga seis años, pobre y enfermo, por Alemania, Italia y Francia. Conoce, ya padre de familia, la amargura de empeñar los pantalones para comer, y de pasar noches de ayuno y vigilia a la cabecera de su mujer enferma. Y la extrema penuria cierra los sueños grandiosos del escritor en un círculo vil, malogrando en embrión obras maestras. "¡Cómo puedo escribir—exclama el cuitado—mientras me muero de hambre?". Sólo en los cinco años últimos de su existencia conoció los halagos de la gloria, la popularidad, y un bienestar relativo. Fueron aquellos años, como dice Suàres, la parada al sol del difunto, a quien conducen camino de la fosa (2).

Y todas las heces de su contínuo pesar, Dostoyevsky las exprimió y destiló gota a gota en sus novelas, que, sin conocer su vida, no podrían explicarse. Los horrores de la deportación, los fracasos de la timidez, la juventud sin amor, las penas íntimas del hogar hostil y mancillado, los vértigos sombríos de su espíritu en convulsión morbosa y en análisis torturador, el choque diario de su naturaleza delicada contra la crueldad de los hombres; la convivencia con miserables, forajidos, terroristas, vesánicos y ascetas; y, al fin, la conformidad con el dolor; más aún, la pasión mística por él, como redentor único de culpas e inquietudes: he aquí las fuentes donde Dostoyevsky bebió a plenos sorbos, saboreando su amargor con voluptuosidad infinita.

"Con él—escribe la Condesa de Pardo Bazán—entramos en una estética nueva, donde lo horrible es bello, lo desesperado consuela, lo innoble raya en subli-

(1) *Trois hommes. Pascal, Ibsen, Dostoïevsky*, páginas 268 y 269.

(2) O. c., p. 271.

me, donde las rameras enseñan el Evangelio, los hombres van a la regeneración por el camino del crimen; el presidio es escuela de compasión, y elemento poético el grillete. Mal que nos cuadre, hemos "de admirar a un novelista, cuya lectura parece excitación sistemática al asesinato, o pesadilla de noches de calentura: al trabar conocimiento con el Dante ruso, ni un solo círculo del Infierno nos será dado omitir (1)".

Dostoyevsky es el más profundo y refinado, pero también el más cruel de los psicólogos. Su obra literaria es una clínica de casos horribles, donde se nos obliga a tocar todas las llagas humanas. "Queriendo manifestar lo que hay mejor en el hombre—escribe Perski—, tiene una inclinación a descubrir los lados sombríos, a detenerse en escenas penosas y punzantes, a insistir largamente en detalles, que ponen al lector en una verdadera tortura. El crítico Mikhaïlowsky ha estudiado esta predisposición, en un artículo titulado *Un talento cruel*, donde demuestra, por toda una serie de tipos (el hombre del subsuelo y otros muchos), con qué pasión violenta registraba y describía el autor los resortes más viles de la naturaleza humana (2)".

Con efecto, Dostoyevsky superó a los más grandes maestros de la literatura universal en el arte de expresar el sufrimiento humano, y, a la vez, como nadie, hizo sufrir a los lectores, y sufrió él mismo, identificándose con sus personajes, que fabricaba con fibras de su propio y atormentado corazón.

Sus héroes predilectos son los *humillados* y *ofendidos*, que describió en la novela de este nombre, y a los cuales él mismo pertenecía: los miserables, los perseguidos por la ley, y, con preferencia, tipos de mentalidad anormal—fanáticos, impulsivos, obsesos por ideas fijas, degenerados, locos, almas quebrantadas o harapos sociales—. Los más de ellos son filántropos o ideólogos ex-

(1) *La revolución y la novela en Rusia*, p. 357.
(2) O. c., p. 457.

traviados, que padecen la tortura infernal de problemas interiores insolubles, y que acaban en el crimen, la locura o el suicidio. Su galería morbosa de personajes, no tiene igual sino en Shakespeare. Sólo los títulos de sus novelas estremecen: *La casa de los muertos, Los energúmenos, El idiota, Crimen y castigo*. Esta última es el más horripilante y humano estudio de psicología criminal que se había realizado desde *Mácbecth*.

"La lectura de *Crimen y castigo*—escribe Vogué—es una enfermedad que se da uno por gusto; ...el poder de espanto del escritor es demasiado superior a la resistencia nerviosa de una organización ordinaria (1)". Y cita repetidas observaciones realizadas por él en Rusia y Francia; de muchas personas a quienes ha sido imposible llegar hasta el fin en la pavorosa lectura de esa novela. "Hoffmann, Edgard Poe, Baudelaire, todos los clásicos del género inquietante que conocíamos hasta aquí—añade—no son sino mixtificadores al lado de Dostoyevsky; se adivina en sus ficciones el juego del literato. En *Crimen y castigo*, se siente que el autor se halla tan aterrorizado como nosotros por el personaje que ha sacado de sí mismo" (2).

Su argumento parece una vulgar gacetilla de sucesos. Un estudiante comete un crimen, y después, perseguido por el remordimiento, acaba por entregarse a la justicia: eso es todo. Pero la minuciosidad en los detalles terroríficos, la atroz clarividencia y la hondura despiadada en el análisis de los sucesivos estados de conciencia del criminal, constituyen la fuerza espeluznante de la obra. El estudiante no es un foragido; tiene, incluso, delicados sentimientos, y hasta diríamos que es asesino por lógica y por ternura fraternal. Ha oído en una taberna un diálogo sofístico sobre la justicia de que desaparezcan ciertas personas inútiles y dañosas, para que las que tienen plenitud de vida y al-

(1) *Le roman russe*, p. 246.
(2) O. c., p. 247.

tos ideales puedan desenvolverse. Y piensa en su hermana, que va a sacrificarse, por vivir, en una boda ignominiosa; en sus sueños grandiosos de beneficencia y mejoramiento humano; y, por contraste, en la vieja prestamista, malvada, estúpida y enferma, odiada por todos y que a todos hizo mal; que morirá cualquier día sin que su fortuna sirva a nadie de provecho. Y la idea del crimen y del robo pasa como un relámpago por su mente, y poco a poco se afirma allí con atroz dialéctica y hasta elevada finalidad moral. Y el estudiante, obsesionado, loco por la idea fija, descarga su hacha sobre el cogote de la vieja, y hace desaparecer las huellas del crimen. Pero la reacción surge pavorosa. El matador no tendrá ya una hora que no esté envenenada por la inquietud y el desasosiego. El recuerdo de su acción le horripila, y a la vez le atrae con atracción de abismo; y experimenta un escalofriante placer en reconstruir detalles e impresiones del asesinato, haciendo sonar la campanilla que oyó en la estancia en el momento terrible; buscando con avidez la mancha de sangre; más aún, entregándose al juego peligrosamente astuto de provocar la amistad y el diálogo con los mismos policías investigadores, sintiendo descubierto su secreto por el hábil juez, que espera su entrega por fascinación, como la paloma a la serpiente. Son capítulos de tensión angustiosa imponderable.

La redención del precito viene de una mujer, una meretriz de alma sana, que le consuela y muestra el camino único para redimir y pacificar su espíritu: la confesión de la culpa, y la voluntaria expiación de ella con el castigo confortador y adecuado.

La resonancia de *Crimen y castigo* aseguró la popularidad de su autor; pero a la vez produjo los estragos frecuentes a todas las grandes obras maestras de índole morbosa, por gracia de un contagioso mimetismo. Así como la publicación del *Werther* causó una epidemia de suicidas, la de *Crimen y castigo* determinó en Rusia una racha de asesinatos. Abrió la serie el de un estudiante moscovita, dando muerte a un usurero, en

circunstancias casi idénticas a las de la novela de Dostoyevsky.

En toda la producción de éste abundan cuadros y tipos no menos terribles. Nadie le aventajó en penetrar los estados patológicos del alma humana, ni en descender a sus más bajos fondos. Jamás el padecer de un hombre ha sido más fecundo para las letras.

Terminemos su estudio con estas luminosas frases de Suarès: "Dostoyevsky había nacido para el dolor, y para elevarse en el dolor por encima de todo el egoísmo y de todo la miseria moral, donde el dolor encierra generalmente a las naturalezas mediocres. Necesitaba la enfermedad, las torturas del corazón, la angustia del espíritu, la presencia de la muerte, para conquistar lo que yo llamo el apetito y la salud de una vida universal. Un poco más hubiera sido demasiado: hay que respirar para vivir. Pero con un poco menos hubiera quedado, como tantos otros, a mitad del camino de la ascensión santa y terrible. ...No se sube en firme la montaña, sino sobre escalones sangrientos (1)".

Tolstoy

La personalidad gigante de Tolstoy, cierra el ciclo de los grandes maestros de la novela rusa, que con él llega también a la cumbre del pesimismo.

El conde León Tolstoy (1828-1910) no tuvo en su vida sucesos externos graves, que le pudieran ensombrecer. De noble y rico linaje, educado esmeradamente, brillando en la corte del czar, primero, y en el ejército después, donde se hizo notar por su valor; todo parecía favorable para hacerle grata y placentera la existencia. Pero su espíritu hondo, contemplativo y reconcentrado, elaboraba en él un largo drama interior.

---

(1) O. c., p. 344.

En sus primeros años juveniles, la duda se hace en su alma, y ésta busca ansiosamente, al través de credos religiosos y doctrinas filosóficas, la verdad, que fué el anhelo nobilísimo de toda su vida. Cae primero en un escepticismo absoluto, en una tenebrosa negación de cuanto existe, que, dándole la sensación material de tener siempre en torno suyo el abismo sin fondo de la nada, produce en él efectos de angustia alucinante fronteriza de la demencia, y está a punto de llevarle al suicidio. "Durante treinta y cinco años de mi vida —escribió después en *Mi religión*— he sido nihilista en la rigurosa acepción de la palabra, es decir, no mero socialista revolucionario, sino hombre que no cree en cosa alguna". Lo es en todos los sentidos, y esa es la fuente de su profundísima tristeza. Es él la verdadera encarnación del nihilismo literario, achacado por algunos críticos a Turguenef, el cual sólo fué su investigador. "Turguenef—escribe Vogüé—discernió el mal y le estudió objetivamente. Tolstoy le padeció desde el primer día, sin tener al principio muy clara conciencia de su estado; su alma invadida grita en cada página de sus libros la angustia que pesa sobre tantas almas de su raza (1)"... y "bajo su aparente frialdad, sorpréndese el sollozo del corazón, hambriento de objetos eternos" (2).

Esta hambre de eternidad, que señala certeramente en Tolstoy el crítico francés, esa fiebre mística de lo absoluto, latente en él e insaciada, acaba por llevarle, contrito y lloroso, a los pies de Dios, buscándole a su modo y por su camino. Y el gran escritor aristocrático, converso por un humilde mujick, como el héroe de una de sus novelas (*Ana Karenine*), reniega de su abolengo, de su posición, y, lo más triste, de su arte literario exquisito, para trocarse en definidor de una fe nueva, de un Cristianismo sin dogmas ultrate-

(1) *Le roman russe*, p. 281.
(2) Id, p. 283.

rrenos, rebosante de amor a los hombres, que aspira a suprimir el odio, la tiranía, la explotación, la desigualdad, la injusticia, la servidumbre y la violencia, predicando con evangélica unción la fraternidad, la mansedumbre, la no resistencia al mal; pero que, a la vez, proclama un ascetismo búdhico, infecundo y lóbrego; pretende suprimir las ciudades, las fábricas, los talleres, la propiedad, la tutela de la ley, la ilusión del amor genésico, el consuelo de la ciencia, la alegría del arte, los lazos del hogar, hasta la dignidad de la razón, para tornar a una vida rural ignorante y primitiva, basada sólo en la fe, el altruismo y el trabajo manual.

Y el gran novelista rompe su áurea pluma, y truécase en apóstol bíblico de luengas barbas, que, predicando con el ejemplo, renuncia a familia y bienes terrenales, para consagrarse a mejorar la suerte de los humildes campesinos; y vive con ellos, como ellos y para ellos, en el rústico retiro de Yasnaïa-Poliana, manejando la esteva, componiendo por sí mismo su tosco calzado y sus humildes viandas vegetales. Es el sueño de un cuákero, que ha santificado la negación helada de Schopenhauer con la renunciación de Sakia Muni y la gracia nazarena. Pero su ideal austero, mata los goces ordinarios de la vida y las aspiraciones de la civilización. Sólo la iniciación mística de los conversos, puede hallar grata y hacedera esa doctrina, que sumiría a los más de los hombres en la triste y vegetativa existencia de los albores del medioevo.

Desde su conversión, la actividad intelectual de Tolstoy se concentra en folletos de propaganda y autobiográficos, tales como *Mi confesión, Qué hacer, La verdadera vida*, etc., y su espíritu tempestuoso se aquieta, hallando la paz en el renunciamiento, la rusticidad y la convivencia con los humildes. Tolstoy, venerado como santo laico por millones de almas sencillas, muere víctima del ascetismo creciente de su apostolado. Aun la vida patriarcal de su retiro le parece blanda y sujeta. Quiere emprender, en su máxima ancianidad, otra más libre y conforme a su corazón. Parte solo, en un ama-

necer de Octubre, en la plataforma de un vagón de 3.ª clase, sin pensar en sus 82 años; y el rudo cierzo moscovita, si no puede helar el fuego sacro de su alma, vence su naturaleza física, llevándole al sepulcro.

Filosofía tan amarga y sinceridad tan honda como las del gran novelista, habían de engendrar una tristísima literatura. Su primera novela importante, *Guerra y paz*, grandiosa epopeya de la resistencia rusa contra la invasión del primer Bonaparte, y admirable panorama de la sociedad moscovita a principios del siglo XIX, expresa y hace sentir maravillosamente el horror de la lucha, los sufrimientos de los bandos militantes, la angustia de los moribundos.

La obsesión de la guerra y de la muerte, nacida en Tolstoy durante su época de militar en activo, se refleja desde entonces en sus obras, como un doloroso *leit motif*. En *Guerra y paz*, describe las alucinaciones de un herido abandonado en pleno campo de batalla, durante su agonía; la horrenda impresión de que va a morir, de que acaso está muerto ya, en forma tan escalofriante como *La Intrusa* de Mæterlinck. En *Recuerdos de Sebastopol*, basados en sus memorias personales de la campaña de Crimea, analiza las impresiones de ansiedad, espanto y horror de los combatientes, ante la amenaza contínua y el estrago atroz de las bombas.

En *La muerte de Ivan Ilütch*, pinta la angustia del magistrado, desavenido en la intimidad del hogar con mujer e hijos, arrastrando una vida falsa, en la gravedad teatral de su cargo; que se siente enfermar y morir poco a poco, bien consciente de la farsa disimulada que encubren los cuidados de los suyos, a quienes sólo inquieta la pérdida próxima del sueldo; y se ve con horror *solo* ante el abismo.

En *Tres muertes*, es la tristeza de la sordidez egoísta, haciendo más sombrío el cuadro del supremo tránsito. Es la mujer que se va de este mundo, mientras el marido, indiferente, amargado por los achaques de la infeliz, respira más a gusto por verse libre; y cuando las prácticas sociales le exigen una cruz para la tumba de su

compañera, corta él mismo madera de un árbol, para salir del paso con economía.

La segunda de las grandes novelas tolstoyanas, *Ana Karenine*, es un cuadro completo de la aristocracia rusa, encenagada en la corrupción; y un fino estudio de la crisis sufrida por el alma de un hombre generoso, que, arrastrado por una pasión ilegal, siente, en el reproche de su propia conciencia, el contínuo torcedor que acibara sus placeres, y le hace al cabo insufrible la vida.

Tolstoy tiene por personajes predilectos los que, como él, sufren dudas, y están hostigados por problemas teológicos o morales, que, tras penoso *vía crucis* interno, se resuelven en místicas conversiones a la moral ascética y ultruista. Así son desde el Besukof de *Guerra y paz* y el Levine de *Ana Karenine*, hasta el príncipe de *Resurrección*.

El pesimismo de Tolstoy revélase, quizás más que en ninguna de sus novelas, en una de las más hermosas y populares: *La sonata a Kreutzer*, que es también la más corrosiva ponzoña con que puede amargarse un alma joven. Allí no sólo fustiga la formación y el régimen actual de los hogares, y hace del matrimonio la más siniestra pintura que nadie hasta hoy ha imaginado, sino que niega y anatematiza el amor fecundo, la santa y universal atracción de los sexos, y pone su ideal en una sociedad de vírgenes, suicidio lento y colectivo de la humanidad, que, a juicio del austero moralista, hallaría en la total consunción el remedio único a sus dolores.

Y aun sin llegar a las torturas del adulterio y el crimen (que con tan siniestro vigor describe *La sonata a Kreutzer*), en la delicada novela corta *Marido y mujer*, estudia los pequeños desencantos, las sordas inquietudes, el íntimo malestar, que se incuban en la plena luna de miel, y deshacen la ventura conyugal más noble y mejor formada..

Finalmente, la última vasta creación tolstoyana, *Resurrección*, drama angustioso de la mujer caída, a quien redimen el amor y la fe, es un siniestro *pandemonium* de la miseria, la crueldad y el dolor entre los hombres,

reflejado, ya en la vileza y el egoísmo de los detentadores de la ley, el poder y la riqueza; ya en los abismos de la prostitución y el presidio; ya en el martirologio de las deportaciones siberianas, al que no le falta, para ser tal, ni aun la mística aureola de los inflamados en caridad divina o humana, que por ella comparten voluntariamente privaciones y dolores, para consolar a los míseros proscriptos.

Así es toda la obra de Tolstoy, genuino producto—como dice Fierens Gevaert—de "la amargura y de la desesperación modernas (1)".

3,—Los novelistas posteriores a Tolstoy

Chejov

El mismo númen lúgubre y desolado, que inspiró a los grandes maestros de la novela rusa, se refleja en sus continuadores, en los Korolenko y Chejov, los Gorki, Andreiev y Kuprin, y en la generación joven, que empezaba a probar sus armas poco antes de la revolución roja de 1917.

Casi todos ellos padecieron el infortunio de la miseria y la inquietud espiritual, observaron de cerca los dolores humanos, y participaron en la lucha disforme de los rebeldes y descontentos contra un régimen de iniquidad. Algunos, como Korolenko, de noble progenie, fueron cogidos y triturados por la negra máquina de la Rusia imperial, contra la que osaron alzarse; y penaron su audacia en las concentraciones de Siberia. No faltó escritor que, como Chejov, consagrado a la Medicina antes que a las letras, llevase a éstas los horrores del sufrimiento que le había hecho conocer *de visu* su primera profesión. Y hubo quien, como Gorki, padeció muchos años los estragos y sinsabores del abandono, la servidumbre y el vagabundaje, antes de ser el exaltador de los vagabundos y los *exhombres*.

(1) *La tristesse contemporaine*, p. 139.

Antonio Pavlovich Chejov (1860-1904) apareció en el mundo literario ruso, cuando, acabada la guerra con Turquía, que libertó a Bulgaria, habían surgido en el alma moscovita esperanzas ardientes de inmediata libertad. La violenta reacción de 1880 abatió de un golpe tan bellos sueños en el abismo del desencanto, promoviendo una nueva crisis moral de pesimismo, que Chejov reflejó perfectamente en sus novelas y en su teatro. Así la expresa uno de sus personajes. "Sólo tenía yo 26 años. Sin embargo, no ignoraba que la existencia está desprovista de fin y de sentido, que todo es ilusión y engaño..." Y ese pensamiento de la inanidad de cuanto existe, llena casi toda la obra de Chejov, que toma por lugares de observación el campo, el taller, las viviendas acomodadas, y, sobre todo, el camino libre, por donde circulan pasajeros de todo linaje, con su carga de dolor en la mochila.

La idea de que la nada es el fondo de cuanto existe, revélase en novelas como *El beso*. La lucha implacable de obreros y campesinos contra la miseria, aplastando todo vislumbre de felicidad, se pinta con enérgicos y conmovedores trazos en *El cochero, Los sueños, Los mujiks, El crimen, En el barranco*, y otras narraciones.

"La vida de nuestras clases industriales—dice Chejov—es gris, y se arrastra en una especie de crepúsculo; en cuanto a la del pueblo, obreros y *mujiks*, es una noche sombría, hecha de ignorancia, de pobreza, de prejuicios de todas clases".

La resignación dolorosa de las almas, cuyos anhelos trunca el destino, se expresa en *Volodia el grande* y *Volodia el pequeño*; la decepción angustiosa y el terror sordo ante las vilezas de la prostitución, en *El ataque*; la claudicación moral, progresiva hasta la locura, de un

honrado médico, asfixiado por el medio degradante y ruín de una ciudad pequeña, en *La sala número 6*, una de las más vigorosas narraciones cortas del autor.

La propia melancolía descubren varias de sus obras dramáticas: *Ivanof*, donde se estudia la mentalidad de un neurasténico, abrumado por males reales e imaginarios, cuyo término es el suicidio; *Las tres hermanas*, que describe el tedio infinito de la soltería en un pueblo obscuro, animado fugazmente por *el amor que pasa* (en forma de oficiales de un batallón en ruta), y que, al pasar, hace más penosos el fastidio y el vacío anteriores; *El Cerezal*, cuyo protagonista rescata un pasado inconfesable, a fuerza de sufrimiento, como los héroes de Dostoyevsky.

Chejov, ajeno a todos los dogmas filosóficos y religiosos, aunque creyente en el progreso, padecía—escribe Perski—, "ese pesimismo universal, ante el que es impotente la razón, y que se manifiesta por un sentimiento de dolor desesperado frente a la estupidez de la vida y a la idea de la muerte" (1).

Korolenko

Uladimiro Korolenko (1853-1921), hijo de un riguroso magistrado, que le dió espartana educación, sufrió, a la muerte de aquél, las estrecheces y hasta el hambre del joven que ha de abrirse camino por sus propios medios; y después, afiliado entre los estudiantes de ideas avanzadas, recorrió, de deportación en deportación, los parajes más glaciales e inhospitalarios de la Siberia. Las lúgubres perspectivas y la existencia penosa de ese horrible país—donde compuso muchas de sus novelas—dejaron huella perdurable en su alma y en sus obras.

En aquellos días tristes aprendió a conocer y compa-

(1) *Les maîtres du roman russe contemporain*, p. 121.

decer el dolor; pero no se dejó postrar por la desesperación y el abatimiento. Por el contrario, su pluma se consagró a dar ánimo a los humildes y perseguidos, despertando su fe en una redención no lejana.

"Su dios—escribe Perski—es el sér humano; su ideal, la humanidad; su *leit-motive*, la poesía del sufrimiento...

"Sus personajes no son de los favorecidos por la suerte; la mayoría de ellos lleva una vida dura, sombría, erizada de infortunios. Muchos son vagabundos, presos escapados, borrachos, asesinos; de los cuales los menos infelices, oprimidos por la miseria, no tienen otro deseo sino sustraerse a los riesgos mortales de las selvas y los pantanos de Siberia...... El autor no hace juicio alguno sobre la vida; no la condena, ni alimenta ningún preconcebido rencor; pero en su corazón dolorido se desborda la piedad; y, si se aproxima a la vida, es con el bálsamo del amor, con el intento de curar las heridas terribles y los estigmas inveterados. Para Korolenko, los sufrimientos de la existencia rescatan sus injusticias. No ve las iniquidades que le rodean, sino al través del prisma del dolor" (1).

De aquellos días crueles, que le hicieron más de una vez pensar en el suicidio, dejó cuadros amargos, extraídos de la más negra realidad, como el de *El episodio de la vida de un buscador*, su primera obra.

"A mi alrededor—escribe—, agitábase la nieve en torbellinos, y formaba una alfombra de hielo; los postes telegráficos gemían, como si su interior estuviese helado, y a la otra parte del camino, en el talud, una lucecilla triste salía de la caseta del guarda. Allí, en la obscuridad, bajo el aire pesado, vivía toda una familia. Al través de las tinieblas, un poco de lumbre roja parecía tan huérfana y tan digna de compasión, como los seres que formaban aquel hogar. Los niños eran escrofulosos y padecían; la madre estaba desmedrada y en-

(1) *Les maîtres du roman russe contemporain*, ps. 131 a 132.

ferma. Procrear y enterrar, tal era la vida del padre, el más desgraciado de todos acaso; pues los suyos todo lo esperaban de él, y él no veía esperanzas por ninguna parte". *En camino, El postillón del Emperador, El asesino,* son otros tantos diseños de vidas atormentadas en la deportación.

Una de sus mejores obras, *El músico ciego,* es un magistral estudio psicológico del niño sentimental, privado de la luz desde su nacimiento, a quien devora hondísimo pesar, apenas mitigado por el cultivo de la música; pero que, una vez, oye esta quejumbrosa imploración de unos pordioseros: "Dad limosna a los pobres ciegos, por amor de Cristo". Y desde entonces aprende que hay dolores más negros que el suyo, y olvida sus penas íntimas, consagrando su violín a la expresión del sufrimiento de sus semejantes.

Todos los infortunios del mísero *mujik,* esclavizado por la tierra y por los hombres, se condensan en *El sueño de Makar;* la dolorosa humillación de los débiles por la fuerza brutal de los humanos y de la adversidad, en *At Davan.*

Pero la mayor melancolía de Korolenko se halla en el desencanto decepcionador de sus desenlaces. No es un pesimista metafísico, que se remonte a las estrellas para odiar y despreciar desde allí todo lo creado. Es el hombre que vive a flor de tierra, sabiendo ahondar los dolores de los demás hombres y llorar con ellos.

Gorki

Alejo Pechkof—conocido en el mundo de las letras por el nombre de *Máximo Gorki*—(n. en 1868 o 69), es el más vigoroso, original y popular de los escritores rusos posteriores a Tolstoy. La terrible novela de su vida explica harto cruelmente las vidas terribles de sus novelas.

Gorki, el pintor y apologista de los vagabundos, rebeldes, inadaptados y toda especie de parias sociales,

recibió en su más tierna niñez la iniciación de los más acerbos dolores de la existencia. Y en 1913, viéndose atacado por enfermedad, que le amenazó de muerte, trazó una horrible página autobiográfica de aquellos días, en su libro *Mi vida de niño,* escrito con sinceridad y pormenor aterradores. Vemos allí el cuadro de sus ascendientes: borrachos, pordioseros, locos, vagos, torturadores y homicidas. El pequeño Gorki se crió entre escenas de violencia, en un ambiente de crueldad y desdén, sin ternura ni siquiera de su madre; contemplando en los suyos—abuelos, padres y tíos—hombres furiosos que mataban a palos a sus mujeres, y mujeres abyectas, que se emborrachaban para resistir la vida. Huérfano a los 7 años, y en poder de un abuelo feroz, se inició en el dolor físico sufriendo una bárbara flagelación, que aquél le impuso por una leve travesura, haciéndole enfermar de terror, tanto como de los golpes. Vióse después arrojado del hogar, cuando apenas contaba 10 años, y al servicio de un zapatero desalmado, que se complacía en martirizarle.

Sucesivamente aprendiz de grabador y jardinero, marmitón en uno de los barcos que recorrían el Volga, y mozo de panadería, conoció el alimento infecto, el albergue inmundo, insalubre y ahogado, en la promiscuidad de otros camaradas; el desprecio y los golpes, como agasajo de sus amos. Más adelante fué cargador en los puertos, aserrador y guardabarrera.

Viviendo en aquel medio abrumador, pudo recoger las notas con las que después escribió *Konovalof* y *Los exhombres.* "En efecto—como dice Perski—trabajó mucho tiempo con los "exhombres". Igual que ellos, serró madera y condujo pesados fardos. Pero, a la vez, consagraba todos sus instantes de ocio a leer y a meditar sobre los problemas que se hacían, de hora en hora, más "malditos" y más inquietantes... ... ...

"En cuanto tiene un *copeck,* compra libros y periódicos, y pasa la noche leyéndolos. Sufre hambre y frío, se acuesta en verano al raso, y en invierno en un asilo nocturno o en cualquier cueva. La actividad febril de

una inteligencia tan viva en un organismo agotado por las privaciones, tuvo por consecuencia una tentativa de suicidio, de esas tan frecuentes en Rusia entre los jóvenes" (1).

Dióse Gorki a frecuentar el trato de desharrapados estudiantes nihilistas, obreros rojos, vagos y caminantes de oficio, y toda suerte de aventureros y descentrados. Con ellos recorrió la Rusia de parte a parte, a pié, trabajando cuando apremiaba la necesidad, y paladeando, si no, el placer del ocio nómada y contemplativo. Aquella vida dura, sin afectos, se iluminó una noche con un fugacísimo idilio, que le inició en la dulzura del amor ¡en qué crueles circunstancias! Fué como un relámpago rasgando las tinieblas. Su recuerdo le ha conservado Gorki en la novelita autobiográfica *Una vez en otoño.* El principal personaje (que es el propio autor), pernocta en un barco viejo y derribado, en compañía de una ramera tan infeliz y pobre como él. Están hambrientos, y han tenido que robar un pan para no sucumbir de inanición. El muéstrase triste y lloroso. Ella le consuela con besos y palabras confortadoras. "Eran los primeros besos de mujer que la vida me ofrecía—escribe—, y fueron los mejores, pues los que recibí después me costaron muy caros sin procurarme ninguna alegría... El viento aullaba y gemía, la lluvia azotaba el bote, las olas se agitaban en torno nuestro, y los dos, estrechamente enlazados, temblábamos de hambre y de frío. Y Natacha me consolaba, me hablaba con voz dulce y acariciadora, como solo las mujeres saben hablar. Oyendo aquellas palabras tiernas y sencillas, lloré; y esas lágrimas lavaron en mi corazón muchas manchas, amargura, tristeza y odio, que se habían acumulado en él antes de esa noche". Al amanecer, se dijeron adiós, y jamás volvieron a verse.

Elevado a plano social superior, por la protección de un abogado que le llevó a su secretaría, y abierto para él el mundo de las letras por la amistad con

(1) O. c., ps. 198 y 199.

Korolenko, se consagró a la literatura, adquiriendo el prestigio que en su patria y fuera de ella posee hoy, y que le hace personalidad preeminente en la Rusia roja de los *soviets,* la regida por los desharrapados, los trabajadores manuales, los vagabundos aventureros, a quienes él cantó y divinizó, como compañeros de su vida errante.

Es ésta la peculiaridad de sus obras, como es notorio; pero la originalidad de Gorki no es tomar como héroes aquellos errabundos náufragos de la vida—que ya otros literatos rusos sacaron antes a luz—, sino presentarlos como tipo superior de personalidad humana, frente a las iniquidades de la sociedad; orgullosos y retadores en su aislamiento y su miseria, como aquellos filósofos cínicos de la antigua Grecia: Antístenes, envuelto en su agujereado manto, al través del cual veía Platón su soberbia; Diógenes, tumbado al sol y escupiendo su desprecio a Alejandro el Grande. "Mi libertad — exclama Kousma Kossiac en *El aburrimiento,* de Gorki—, no la daré por ninguna mujer, por ninguna cabaña... Hasta que mis cabellos sean grises, rodaré por todos lados... Me aburro cuando permanezco en el mismo lugar".

Los personajes de Gorki adolecen de la mayor homogeneidad: redúcense, como dice Perski, "al mismo tipo del "inquieto", descontento de la vulgaridad de su existencia, esforzándose por sustraerse a ella, y empujado irresistiblemente hacia la libertad absoluta, lejos de las conveniencias y las obligaciones sociales" (1).

Estos inquietos odian a todo lo que es orden, compostura, ley, deber, sociedad estable. Los campesinos, que sudan sobre el terruño, son para ellos canallas o estúpidas bestias de labor. Los burgueses urbanos, son ridículos y explotadores muñecos. Los obreros, que se acomodan a una labor regular y periódica, no son sino despreciables esclavos. Los intelectuales, son parásitos aburridos y odiosos. En *Tomás Gordeief,* uno de los

(1) O. c., p. 209.

personajes los increpa así: "Vuestra existencia está pagada con la sangre y las lágrimas de decenas de generaciones rusas. ¡Qué caro costáis a vuestra patria! ¿Qué hacéis por ella? ¿Qué habéis dado a la vida? ¿Qué habéis hecho?".

Estos aventureros de Gorki sienten el nomadismo como una enfermedad, que les ahoga de tedio donde quiera que hacen un alto en su jornada; y los hace caminar siempre, sin norte fijo, al azar, rechazando el pan seguro, la comodidad, el dinero, hasta el amor, si ello les fuerza a situaciones permanentes. Parecen fulminados por la maldición divina, reflejada en la leyenda de *El judío errante*. Esta especial inquietud puede verse en novelas como *La angustia, La familia Orlof, El extraño compañero* y otras.

En un plano inferior de pesimismo y utilidad social. están los detritus humanos, que cordial y minuciosamente describe en su novela *Los exhombres*. Son los agotados por todas las degeneraciones orgánicas y todos los desórdenes de una vida sin freno; los que viven al margen de la sociedad, revolcándose en el estercolero, como Job, pero sin su angélica mansedumbre; los declarados espúreos por la ley, y que anhelan destruir cuanto existe. Uno de ellos filosofa así: "Me gustaría que la tierra estallase de repente, con tal de que yo pereciese el último, después de haber visto morir a los demás. Soy un exhombre, un paria, ¿verdad? Entonces, libre de todo vínculo o deber... puedo escupir sobre todos". Tan fiero egoísmo, tan helada misantropía, son comunes a la mayor parte de los personajes de Gorki, en que éste retrató su propio humor sombrío. Todos ellos maldicen a la vida, porque saben, como el autor. "que es inútil esperar la felicidad".

Ora pinte éste el medio rural, con sus pequeñeces e ignominias (*En el pueblo*); ora los manejos tenebrosos de la policía rusa (*El espía*); ya la vida provinciana, de tedio angustioso y sórdidos vicios (*Matvéi Kojémiakine*); ya los prodromos de la revolución de 1905 (*Esclavos* y *La madre*); bien refiera vidas humildes y atormentadas (*Los tres* y *La confesión*); bien aborde el teatro, llevando a él sus tipos y problemas predilectos (*En los bajos fondos* y *Los hijos del sol*), la impresión que ofrece es la desolada y negra del hombre, a quien las sierpes del dolor arrullaron en su cuna, envenenándole para siempre el alma.

Andreiev

Leónidas Andreiev (n. en 1871) es, después de Dostoyevsky (a quien le unen singulares afinidades), el más espantosamente sombrío de los novelistas rusos, y el que llega en ese orden a la meta entre los de la generación actual. Huérfano y sin recursos, sufrió un *via crucis* penosísimo para conquistarse el derecho a vivir, y, como otros jóvenes escritores, quiso alguna vez renunciar a él, buscando la liberación en el suicidio.

"Conocí — escribe él—, la miseria más negra durante mis primeros años en Petersburgo. Tuve hambre muchas veces, y me ocurrió no comer durante dos días". Buscaba ya su camino en la Literatura, y tuvo la originalidad de componer una novela con las tribulaciones de un estudiante hambriento, que no era sino él mismo. "Lloraba yo como un niño al escribir aquellas páginas—nos refiere—. Puse en ellas todos mis sufrimientos. Me hallaba aún impregnado de esa tristeza aguda, al llevar el manuscrito a la oficina de la redacción". La respuesta del Director fué una carcajada y una repulsa.

Y cuando su talento y su constancia le hicieron triunfar al fin, no pudo arrancar de su espíritu las lóbregas visiones que le habían entenebrecido para siempre.

Por la melancolía peculiar de sus obras, recuerda a Chejov, cuya huella sigue. "En él—escribe Perski—como en el autor del *Duelo*, el número de gentes que sufren por la vida, aplastados o mutilados por ella, excede en mucho al de los felices... La tonalidad gris de Chejov se ha hecho negra en Andreiev; su humor algo

triste, se ha transformado en ironía trágica; su impresionabilidad sutil, en sensibilidad morbosa. Los dos escritores han tenido la misma visión de las anomalías y los horrores de la existencia; pero allí donde Chejov no tuvo sino una sonrisa desencantada, Andreiev está atacado de espanto; la sensación de terror y de sufrimiento que se desprende de sus novelas, ha llegado a ser en él una obsesión; no sólo penetra en la intriga y en el alma de sus héroes, sino, como en Edgard Poe, hasta en las descripciones de la naturaleza" (1).

Bajo las negras alas del *cuervo* que cantó el gran poeta norteamericano, parece haberse proyectado toda la obra del novelista ruso, que se inspiró muchas veces en las tétricas alucinaciones de aquél. Casi todos sus personajes son espíritus turbios, perseguidos por delirantes obsesiones, neurasténicos, degenerados, maníacos o francamente locos, paralíticos de la voluntad, alcohólicos, ladrones, rameras, suicidas, fracasados, enfermos o pervertidos de toda laya. Más que individuos, suelen ser encarnaciones simbólicas de los sufrimientos y las enfermedades.

La fatalidad y el dolor, el vacío de la existencia, el miedo a la vida y a la muerte: he aquí la esencia de su pensamiento.

En un mismo plano de tortura, algunos de sus héroes se matan, como *Sergio Petrovitch,* desesperado por su impotencia, o el colegial de *En la niebla,* herido de avariosis; otros se resignan al infortunio con pasividad de bestia de carga, como el protagonista de *A la ventana;* varios enloquecen, como el de *La mentira,* por creer la verdad inaccesible a los hombres; o el de *El pensamiento,* que sólo admite la existencia de su propio pensar.

Gusta Andreiev de las escenas patéticas u horripilantes, y de las psicologías morbosas y complicadas, en cuyo seno se incuba el dolor. Así, en *La vida de un sacerdote,* es la angustia del sentimiento religioso en crisis,

(1) O. c., p. 248.

frente a la realidad soez de un ruín poblado; en *El silencio* y en *Obscura lejanía,* es el aislamiento moral y la incomprensión mutua de los que conviven entre sí, desatándose en tragedia; en *El abismo,* es el instinto de la más baja carnalidad, surgiendo de súbito en el alma de un hombre noble y honrado, para mancharla con el atropello brutal de la joven pura y exánime, despeñada en el fondo de una sima; en *Había una vez,* es el proceso de la agonía de dos moribundos, postrados en una clínica, y que sueñan con vivir; en *Risa roja,* es la evocación de la campaña de la Mandchuria en todo su horror; en *El Gobernador* y *Las tinieblas,* es la fuerza de la fatalidad, atrayendo a la muerte; en *Los siete ahorcados* (escrita en 1908, a raíz de las ejecuciones de Kerson y Varsovia), es el horrible estado de alma que precede a la ejecución de la pena capital en siete terroristas, llevándoles a la frontera de la vesania—descrito con analítica y minuciosa crueldad, sólo comparable a la de *La casa de los muertos,* de Dostoyevsky—.

Si, por acaso, pinta Andreiev almas ingenuas y candorosas, es para mostrarlas penando en un medio asfixiante, que las esclaviza. Así, es el pobre niño aprendiz de barbero, en *Pékka en el campo,* que, encerrado y vejado en la sórdida tienda del peluquero, sin salir jamás, tiene la nostalgia de la fugaz excursión campestre, a que le llevó su madre un día.

Y cuando Andreiev sale de la novela para acometer el drama, su pesimismo aún adquiere carácter más sistemático, revelándose en obras como *Rey del hambre, Máscaras negras, El amor del estudiante,* y, sobre todo, *La vida del hombre,* que parece un ensayo de Schopenhauer en acción. Al alzarse el telón, se anuncia que el hombre va a nacer, sometido a un poder ciego que él desconoce y que enciende la antorcha de su vida. En el acto siguiente, el hombre ha visto colmados sus anhelos de gloria y riqueza, y celebra una fiesta en su espléndida morada. Pronto llama a sus puertas la adversidad, despojándole primero de su caudal, luego de su hijo amado, y llevándole a morir en un tugurio infecto, entre mendigos. La antorcha de su existencia se extingue, y

el hombre fulmina con la propia maldición a Dios, a Satanás, a la Fatalidad y a la Vida, concertados para aniquilarle (1).

Kuprin

Alejandro Kuprin (n. en 1870) no es de los escritores más lóbregos de Rusia. Sus novelas carecen del subjetivismo triste y la tesis moral, peculiares del género en aquella literatura; pero los cuadros que en ellas se describen tienen la nota de penosa realidad común a los escritores rusos.

Como dice uno de éstos, divulgador de las cosas de su país entre nosotros, Kuprin "penetra con su mágica linterna en todos los bajos fondos de la vida, e ilumina sus rincones más sombríos...

"Diríase que su atención está seducida por el vicio, el caso patológico, las enfermedades del alma y de la voluntad, por todas las manifestaciones anormales y enfermizas de la vida. En eso, es el escritor ruso por excelencia, discípulo de Garchin, Dostoyevsky, Andreiev y otros poetas de la "musa de venganza y dolor" (2).

En *El discípulo,* nos asoma al mundo del bandidaje; en *El agujero,* describe una mancebía; en *El delirio,* los horrores de la represión revolucionaria; y en todas sus narraciones hay escenas que dejan hondo amargor.

Pero su renombre le debe a los cuentos de vida militar, donde retrató al desnudo todo el desquiciamiento del ejército moscovita en la guerra ruso japonesa. Y su actuación personal en la última y gran guerra de las naciones, ofrece revelar, bajo selecta forma literaria, toda la podredumbre del viejo Imperio, al desmoronarse estrepitosamente en el caos del bolchevismo.

(1) Perski, o. c., p. 280 y sig.
(2) N. Tasin. *Alejandro Kuprin.* V. "España", n.º de 16 de Octubre de 1920.

4. — Los escritores jóvenes de la Rusia actual.

Sologub, Tzensky, Iuchkewitch, Scholome Asche, Aismann, Tchincoff, etc.

El crítico Sergio Perski, que ha completado la obra de Melchor de Vogué en la difusión de la literatura rusa por el mundo occidental—y cuyos datos e impresiones he seguido con frecuencia en este trabajo—, pasa revista y nos hace conocer a la joven generación literaria del pueblo moscovita en los momentos que precedieron a la gran guerra. El espíritu de esos escritores incipientes, no es, en general, más alegre y optimista que el de los grandes maestros.

A partir de 1905, es decir, desde el año de la primera revolución triunfante, la novela sufre una transformación en Rusia.

"Al contrario de sus generosos predecesores, enamorados de la justicia y de la libertad—escribe Perski—, y cuyas obras poderosas respiran salud, muchos escritores actuales son casi únicamente solicitados por las cuestiones metafísicas llamadas también "cuestiones malditas", las cuales llenan sus obras de un verdadero caos de concepciones morbosas y de balances desencantadores. Los unos traducen con acuidad el miedo invencible a la muerte o a la vida; los otros tratan de los principios divino y satánico en el hombre; por último, algunos estudian con enfermiza pasión los problemas de la carne en todas sus manifestaciones " (1).

(1) *Le roman russe contemporain,* p. 328.

Feodor Sologub, es el pintor de las pequeñas poblaciones, anegadas en mezquindad, opresión, fastidio y servilismo. "Este cantor de la muerte y de la nada—escribe Perski—, desalentado por la trivialidad de la existencia, nos ha dado, bajo el título: *El Demonio mediocre,* un cuadro patético y genial de la bajeza y el envilecimiento humanos, que no se puede leer sin emoción" (1). En *Los encantos de Nawy*—del mismo autor—alternan los *meetings* revolucionarios con las experiencias del hipnotismo y con los cortejos macabros de pesadilla. Y todas las obras de Sologub abundan en suicidios, crímenes, locuras o visiones horripilantes. Retoña en él la nota fúnebre del decadentismo francés.

Tzensky dedica una novela corta a *La tristeza de los campos,* y sugiere al lector escalofriantes emociones de morbosa psicología, en *La difteria, El fastidio, Las máscaras, El pantano de la selva* y *El teniente Babaief.* Iuchkewitch pinta los horrores del proletariado judío en Rusia, amontonado en infectas barriadas, bajo la amenaza de prodromos sangrientos. Y lo hace con tan punzante intensidad, que se le llama "el cantor del sufrimiento humano". Sus más notables obras de esa índole son: *Los judíos, Ita Hainé, El tabernero Heimann. Los inocentes, El prólogo* y *El asesino.* Los infortunios hebreos han movido también otras tres plumas rusas: la de Scholome Asche, que en *El dios de la venganza* pinta conmovedoramente la miseria de las jóvenes israelitas, obligadas a prostituirse para vivir; la de Aismann, que en *La zarza de espinas* presenta el drama de los revolucionarios hebreos en Rusia; y la de Eugenio Tchincoff, que en su drama *Los judíos* describe una matanza del pueblo proscripto.

* * *

El balance total de la literatura rusa, desde Gogol hasta el día, acusa, como esta rápida reseña ha podido

(1) O. c., p. 332.

demostrar, una tendencia común a las notas patéticas, horribles o pesimistas, y un empleo sistemático de los tonos negros, compatible con la variedad de temperamentos, inclinaciones y personalidades.

Sin embargo, los críticos rusos advierten, desde 1910—segun Perski afirma—, un "saneamiento de la atmósfera", y un retorno hacia caminos más serenos y menos tortuosos, que empiezan a alejarse de la obsesión rusa hacia las "cuestiones malditas".

Si el saneamiento y la serenidad, insólitos en aquel país, se vislumbraron un punto, pronto habrán huído, como pájaros a quienes sorprende el huracán, frente a la deshecha borrasca, que sopla en el eximperio de los czares desde 1917

La guerra, la revolución comunista y el bloqueo, han incomunicado aquél con el mundo occidental. Al través de los informes confusos y contradictorios de las agencias telegráficas y de los contados viajeros que osaron llegar a la Meca del bolchevismo, sólo podemos entrever un derrumbamiento estrepitoso, visiones dantescas de sangre, miseria y dolor, y un sollozo prolongado de angustia y de hambre, que en estos momentos está hallando eco de piedad en todos los corazones humanitarios.

Por el momento, la ola roja debe de haber ahogado toda eflorescencia literaria. Donde, aun la vida material es imposible, ¿quién ha de atender a las exquisiteces de la vida del espíritu?

De Máximo Gorki, el más ilustre superviviente de la gran generación de literatos rusos, y hoy personaje en el gobierno de Lenin, sabemos que se preocupa por hacer menos penosa la existencia a los míseros intelectuales, desplazados y preteridos en ese bosquejo de sociedad proletaria.

Pero si el genio ruso duerme hoy; cuando la noche pase y las alondras puedan cantar; cuando la generación que ahora abre los ojos a la luz entre espantosas visiones de Apocalipsis, se halle en condiciones de plasmar en forma artística sus recuerdos, ¿qué enorme, qué formidable epopeya del dolor, nos reservará

esa raza obscura y torva, que supo siempre extraer el máximo arte del sufrimiento máximo?

Si el infierno czarista engendró un Dostoyevsky, el infierno bolchevique puede engendrar un Dante futuro. que eclipse la gloria del autor de la *Divina Comedia.*

VII

EL PESIMISMO EN LA LITERATURA INGLESA DE NUESTROS DIAS

1. — La novela.

Hardy

El renacimiento literario del pueblo inglés en estos años últimos, ofrece también manifestaciones muy amargas. No en balde se ha dicho que el espíritu británico es fundamentalmente melancólico.

La novela presenta cultivadores mucho más desencantados y pesimistas que los grandes maestros del realismo: los Dickens, Thakeray y Jorge Elliot.

Un crítico francés, Fermín Roz, que ha estudiado este movimiento novelístico (1), dedica capítulos especiales a *El pesimismo de Tomás Hardy* y *El pesimismo de Wells.*

Tomás Hardy (n. 1840), en las 14 novelas que publicó desde 1871 a 1896, es el novelista pasional, cuyas obras se complacen en pintar el fracaso en los destinos de los hombres. Sus desenlaces son siempre trágicos o melancólicos. *Las pequeñas ironías de la vida* es el título de un volumen de relatos cortos; y en verdad

(1) *Le roman anglais contemporain.*—París, 1912.

que podría aplicarse también a todas sus obras, llenas de amargo sabor, misantropía, rebelión y desdén. Entre escenas de amor, cuadros de la naturaleza, o sátiras sociales, hace resaltar "la ironía dramática de nuestros destinos" (1). Muestra la sociedad humana juguete de las pasiones, y estrellándose contra la naturaleza. Para él, "vivir es estar condenado a sufrir, y pensar es descubrir esa ley". Un personaje suyo habla del "horror de la condición humana"; y este *horror* está bien patente en sus novelas. "Las menos sombrías nos dejan la impresión punzante de que es preciso sufrir mucho para obtener alguna felicidad" (2).

Gente del bosque, Regreso al país natal, Tess d'Urbevilles, y *Judas el Obscuro,* dan la visión más desencantada de la existencia. "Quizás no se hallaría nada en la novela contemporánea más patético, más desesperado. que la agonía de Judas y su desaparición de la escena del mundo, donde se ha representado su largo martirio" (3).

El egoísta es la novela del hombre que, sin más anhelo que su yo, y con medios para gozar de la existencia, fracasa, y no halla la dicha.

Todos los problemas humanos que el novelista plantea, se resuelven en la muerte o en el dolor irredimible.

Wells

No menos acerbo es Jorge Wells (n. 1866), el popular autor de *La guerra de los mundos,* en sus novelas de fantasía científica y de sátira social.

La isla del doctor Moreau es—dice Roz—, "una parodia siniestra de la humanidad". Un sabio logra fabricar hombres con animales; y esto sirve al novelista para presentar el lado bestial y originario de la especie humana.

(1) Roz, o. c., p. 59.
(2) O. c., p. 88.
(3) O. c., p. 89..

Wells es pesimista, no sólo para Inglaterra, sino para toda la civilización contemporánea, donde "apenas ve sino la lucha desigual de la razón contra las energías del instinto y las resistencias de la vida" (1). Contempla lo que él llama "vasto océano de dolor inútil y evitable", y se contrista de que la humanidad carezca de valor y buen deseo para extinguirle. Es la misma idea, exacta y generosa, que resplandece en sus recientes impresiones sobre la Rusia bolchevique y el porvenir de Europa.

La resistencia del mundo a los reformadores que buscan el bien, es la raíz del pesimismo que inflama algunas de sus novelas (*Kipps, Ana Veronica* y *Tono Bungay*). Se indigna de que sin la tontería y mala fe de los hombres, el mundo marcharía mucho mejor, y truena contra los explotadores sin conciencia. El mundo actual le parece condenado al predominio del egoísmo y de la fuerza injusta sobre la razón y el bien; y, desesperado de hallar el remedio dentro de nuestra esfera terráquea, pone su pensamiento en la región sideral. En su novela *En tiempo del cometa,* el baño de nuestro globo durante unas horas en las verdes nieblas de uno de estos astros, nos redime de nuestra maldad milenaria.

2. — El teatro.

Shaw

Bernardo Shaw, el renovador de la dramaturgia inglesa contemporánea, no es un escritor melancólico, pero menos aún un escritor satisfecho y optimista. Su teatro—

(1) Roz. o. c., p. 258.

dice un escritor moderno—, "a la vez grave y alegre, filosófico y fantaseador, es una fuente de perplejidad para la crítica" (1).

Tiene el humorismo clásico de su país, como Dickens; su sarcástica risa es un trallazo contra ideas falsas, prejuicios, crueldades, injusticias y miserias de la sociedad en que vive. Pero es un Dickens pasado por el tamiz de Ibsen y de Nietzsche; que exalta al individuo frente a la colectividad, desdeña a los débiles y a los tímidos, y hace la apología de la fuerza y la audacia. Su sinceridad, afectadamente explosiva y detonante, choca contra la grave y entonada compostura de la Inglaterra aristocrática, tradicionalista, devota y esclava de las formas correctas.

Sus producciones teatrales son la obra del rebelde y el descontento, que, burla burlando, siembra inquietudes psicológicas (*Las armas y los hombres, César y Cleopatra*), plantea problemas agudos de filosofía social (*La comandante Barbara*—donde presenta la bancarrota de la caridad y del ascetismo—y *Blanco Posnet desenmascarado*), y se complace en hollar la moral burguesa dominante, de fórmulas y tartufismos (*Cándida, La conversión del capitán Brassbound* y *El dilema del Doctor*).

"¡Mi pureza, mi castidad! Las daría al hombre que amo, como mi capa a un mendigo" — dice *Cándida*. "¡Nuestra conciencia! La vendemos cada día por un pedazo de pan"—exclama el profesor de griego Cussius. "El verdadero dolor de la vida—escribe Shaw—es ser empleado por hombres viles en un intento cuya bajeza se comprende". Y proclama la liberación de todo yugo, la dignificación de todos los hombres, que hará inútil toda vanidosa beneficencia.

Así resume su crítico y comentarista Cestre la posición del gran dramaturgo frente al problema del pesimismo:

(1) Charles Cestre, *Bernard Shaw et son œuvre*.—París, 1912.

"Hay, en el fondo de su concepción de la vida, un desencanto, que, bajo su forma más templada (en sus comedias), se detiene en el escepticismo burlón, y, bajo su forma más sombría (en sus prefacios) se exaspera hasta el pesimismo y la rebelión. Pero el sentido despierto de lo cómico y la exuberancia alegre, le salvan de la exageración y de la monotonía (1).

... ...

"Shaw no es de los que se complacen en exhibir un museo de horrores, o en hacer escaparate de las llagas del cuerpo social... En las obras de Shaw, la fealdad repulsiva no ensombrece sino un momento el horizonte; pronto es disipada por un rayo de humorismo o una ocurrencia de gracia cómica" (2).

Más que los vicios de los individuos, gusta de atacar "las corrupciones inconscientes de la naturaleza humana, o las deformaciones morales de las condiciones inherentes a nuestra civilización. No es tanto el papel de acusador público el que se complace en representar, como el de crítico filosófico; no es tanto la iniquidad monstruosa u odiosa lo que denuncia, como la mentira universal. Por eso, su pesimismo es más amargo tal vez, pero más profundo y más verdadero" (3).

Su ideal es "el hombre libre, clarividente, atrevido, que rompe las trabas de la rutina para ir a la luz, a la verdad, a la vida".

Pinero y Galsworthy

El espíritu ibseniano, sin el regocijado humorismo de Shaw, se refleja en dramaturgos posteriores, más sensibles al dolor de la vida moderna.

Arturo Pinero (n. 1855), el más ilustre sostenedor

(1) Cestre, o. c., p. 245.
(2) Id. id., p. 252.
(3) Idem. íd., p. 252.

actual del teatro inglés, resucita la tragedia, aplicándola a la sociedad contemporánea, en sus tres grandes obras *Iris*, *La Segunda Mrs. Tanqueray* y *Mrs. Ebbsmith*. La protagonista de esta última, Inés, es una de esas grandes figuras de mujer fuerte, amorosa y triste, en que es tan fecundo el teatro del Norte. "Tipo de humanidad *superfemenina* — escribe Enríquez Ureña—que se hermana a la Rebeca de Ibsen y a la Magda de Sudermann, y en cuya alma se desarrolla la tragedia, que, como todas las crisis estupendas, arranca del fondo de los eternos problemas humanos... La heroina, azotada por opuestas corrientes tormentosas, que amenazan desquiciar su sér moral y físico, recuerda las víctimas de la antigua fatalidad, acosadas por las Euménides" (1).

No menos recio y sensitivo a la vez—aunque de menor relieve literario—, y de análoga contextura ibseniana, es el novísimo novelador y dramaturgo John Galsworthy, que en dramas como *Justicia* y *Lucha*, presenta la opresión angustiosa del individuo, aplastado por la sociedad, y se conmueve ante el espectáculo del dolor inútil que la humanidad se acarrea a sí propia.

Así, pues, en medio de esa literatura británica anodina, fabricada con abrumadora profusión para los hogares burgueses, con tópicos de moral al uso y edificantes escenas caseras—en la que tan considerable colaboración corresponde a la mujer escritora—, se alzan también voces de protesta, estremecimientos de inquietud y clamor de dolor, ante las tristezas de la vida.

(1) *Ensayos críticos*, p. 26.

VIII

EL DOLOR PATRIOTICO Y LA TRISTEZA DE LA CARNE

1. — La poesía en Italia después del Romanticismo.

Carducci

Después de Leopardi, con su nota aguda de pesimismo poético, la poesía italiana reacciona, un tanto, reconciliándose con la vida; pero siempre, en sus más altos cultivadores, si la tristeza no es el rasgo único, cual en *el cisne de Recanati*, la amargura y el dolor inspiran muchas de sus mejores páginas.

De los grandes poetas que brillan en la segunda mitad del siglo XIX, es cronológicamente el primero el florentino Josué Carducci (1836-1907), debelador de la escuela romántica y jefe de la realista, el cual llenó los viejos odres del clasicismo con el vino caliente y espumoso de su inspiración, llena de vitalísima modernidad.

Las fuentes de sus tristezas fueron, primero literarias, luego íntimas y patrióticas. El sombrío influjo de Leopardi ennegreció sus versos primerizos; después, la vida, privándole cruelmente de los seres más amados, y sobre todo, los males de Italia (a la que él alcanzó despedazada y en manos de extranjeros), hicieron

vibrar y resonar en alaridos dolientes las más íntimas cuerdas de su ardoroso corazón de hombre y de patriota.

Bajo los auspicios de Leopardi, expresó en sus sonetos el amor tempestuoso y angustiado.

"En *Morte ed Amore*—escribe uno de sus mejores biógrafos y críticos—le vemos cansado de su breve carrera, azotado por las desilusiones, encaminarse, con ojos melancólicos, hacia la tumba, a la cual llama; pero una mirada, donde lee a la vez dolor y esperanza (esto no está muy claro), le detiene: *El Amor y el Furor libran ruda batalla en mi corazón tempestuoso; el Amor triunfa, y me duermo entre estremecimientos y suspiros.* Ese es el sombrío pesimismo del poeta de Recanati, al cual, como si él mismo quisiera señalar la imitación, toma el título, sólo que alterando sus términos.

"Pero de ordinario no es con melancolía como su amor entra en la lucha, sino con un patriotismo inquieto y atormentado por su impotencia. Deplora el rebajamiento de su país, la inutilidad de su vida, y la vergüenza de sentir su corazón ablandarse ante la belleza" (1).

En vano quiere huir de su amada, cuyo recuerdo le acosa como una obsesión.

"*La herida sangrienta grita*—dice—, y clama su dolor, afrentando a esa dura servidumbre, a esa cobardía, que le rebaja al nivel del vulgo. Y ese estado de espíritu es exactamente el de Alfieri, agitándose con furor en los lazos de un "indigno amor", que subleva su alma, pero encadena sus sentidos" (2).

Hacia 1857, una acumulación de desgracias familiares, la incertidumbre del mañana y la consideración de su impotencia para realizar sus anhelos, producen en

(1) Jeanroy. *Giosué Carducci. L'homme et le poéte*, pág. 23.—París, 1911.
(2) Idem, id., p. 24.

él una crisis de pesimismo, que se traduce en la colección poética *Levia Gravia*, rebosante de amargura; en los seis sonetos a la muerte de su hermano, y otro a la de un amigo entrañable arrebatado a la vida en plena estudiosa juventud; y en sus cartas a Chiarini. "Mi inercia es grande—dice a éste—, mi disgusto de la vida llega a tal punto, que no puedo soportarme a mi mismo. Ya no hago nada ni lo haré. Todo es vanidad, hasta la literatura y la gloria".

La pérdida de su hermano, le sugiere esta imprecación acerba:

"¡Que te trate de vil este mundo vil, que muere de fiebre sobre un blando colchón de plumas, y tiembla—quebrantado por una lenta vejez—frente a la hora suprema! Por el contrario, te envían un piadoso recuerdo todos los que sufren la funesta tiranía de la suerte, y odian nuestra espantosa edad, ¡oh tu, que abriste una ancha vía sangrienta a tu alma indignada, y, casi un niño, has querido sonreir a la muerte!" (1).

En 1870, dos golpes rudísimos—la muerte de su madre y la de su hijo único, niño en quien cifraba todas sus esperanzas y alegrías—, hicieron la noche en su alma, arrancando a su lira los trenos dolorosos de sus *Nuevas poesías*, y especialmente las conmovedoras estrofas de su *Llanto antiguo*. "El mundo — escribía por entonces a su amigo Barbera — se obscurece cada vez más. ¿Qué sería de este crepúsculo, sin la irradiación de las ideas que los hombres llaman utopías? ¡Horrible, horrible!"

Pero los versos más grandiosamente viriles de su estro pesimista, corresponden en él al cantor de la Italia irredenta. Carducci, liberal y nacionalista, siente, como un latigazo en el rostro, el bochorno de la opresión en que gimen los estados italianos bajo el yugo de Austria, y la reacción interna que los consume; y se revuelve airado contra la pasividad de sus compatriotas, lanzando tremendos anatemas, como éste:

(1) III, 8, *Poesie*, p. 29.

"¡Oh, pueblo de Italia, viejo y cobarde titán! Te he llamado vil en tu rostro, y me has gritado: ¡bravo!; y de mis versos fúnebres has hecho una corona para tu copa..."

Su furia le lleva al diabolismo baudelairiano, en aquel famoso himno a Lucifer (*Inno a Satana*), rebosante de espíritu de negación y rebeldía, donde, con blasfemia o paradoja, pasa revista a los beneficios que debe la humanidad al calumniado ángel de las tinieblas. Su amargura dominante estalla en páginas tan desoladas como su folleto literario *Intermezzo*.

Se lanza con frenesí a la lucha política, afrontando persecuciones de las derechas, que le despojan de su cátedra de Bolonia, obligándole a la expatriación; y contra ellas lanza los rayos de su indignación olímpica, como Victor Hugo en sus *Castigos;* y haciéndose el poeta de la Italia nueva, libre y unida.

Como dice Jeanroy, "toma a Alfieri su puesto de honor nacional y su odio al extranjero; a Leopardi, su paganismo altivo y su desprecio del presente; a Fóscolo, su humor ardoroso y batallador" (1).

Los parciales fracasos de los patriotas, en sus luchas contra las águilas imperiales borbónicas y las huestes pontificias, encienden su sangre. El desastre de los garibaldinos en 1867, arranca a su pluma los tremendos apóstrofes iniciales de sus *Yambos* y *Epodos* (2). "Jamás—escribe Jeanroy—libro de violencia y odio se abrió con una nota más estridente" (3).

Cuando se hizo la unidad italiana, Carducci fué el poeta oficial de *la tercera Italia,* y los años y la consagración de todo un pueblo, dieron progresiva serenidad y templanza a su numen, antes tan inquieto y dolorido.

---

(1) O. c., p. 255.
(2) *Ahi! come punto da mortifer angue,*
ahi! di veleno il cor ferve é ribolle.
Dejo la imprecación en su lengua nativa, para conservar toda su fuerza.
(3) O. c., p. 67.

Otros poetas: Guerrini, Graf, Corazzini, Ada Negri.

Entre los contemporáneos de Carducci, hay otros poetas lóbregos o pesimistas. Tal fué el decadente Olindo Guerrini (n. en 1845), conocido por el pseudónimo "Lorenzo Stechetti", el cual, en el poema *Postuma* (1877), imitó a Baudelaire, pero con más sensualidad que negrura.

De análoga índole es el ateniense italianizado Arturo Graf, profesor de la Universidad de Turín (n. en 1848), cuyo primer tomo de versos, titulado *Medusa* (1880), reflejaba un pesimismo digno de Leopardi o de Vigny, expresando el malestar que oprime al hombre, frente al misterio de su destino. Pero esa tendencia lúgubre se desvanece en las sucesivas colecciones de Graf, que cultiva con predilección un sereno y filosófico humorismo.

La huella del cisne de Recanati no se extingue, y puede seguirse aun en poetas novísimos, como Sergio Corazzini, que en versos como los de su *Desolación del pobre poeta sentimental,* expresa así el tedio y el disgusto de la vida:

... ...

"Quiero morirme, tan sólo porque estoy cansado;
tan sólo porque los angelotes
de las vidrieras de las catedrales,
me ponen trémulo de amor y de angustia;
tan sólo porque ya estoy, para siempre,
resignado como un espejo,
como un mísero espejo melancólico" (1).

---

(1) Traducción de Díez Canedo, inserta en la Revista de Madrid *España,* núm. de 7 de agosto de 1919.

Ada Negri, maestra de un pueblecillo milanés y vibrante poetisa, lleva a sus versos el dolor de una infancia triste y de las amargas experiencias de su juventud. Su primer poema, *Fatalidad* (1890), es el canto compasivo y cristiano a los dolores de la miseria. *El libro de Maia* (1919) es eco de la pasión desesperada, que sufre y se humilla. Recientemente, ha dado en prosa un relato autobiográfico en forma de cuentos, donde narra episodios conmovedoramente dolorosos de vidas de mujer, que la autora padeció o vió de cerca. Y la tristeza de Ada Negri es natural, sin sensiblerías, sin asomo de retoricismo decadente. Es la que fluye del curso mismo de las cosas. Por eso es más intensa.

Otros poetas de la Italia actual, abundan igualmente en notas amargas.

D'Annunzio

Pero entre los poetas de la Italia de hoy, nadie como Gabriel D'Annunzio (n. en 1863), merece un examen especial.

D'Annunzio es múltiple y vario, movible y proteico, como ese mar latino en medio del cual vió la luz, y en que ha bebido lo mejor de su inspiración soberana. Nadie podría encerrar su espíritu en fórmulas y casilleros. Su orgullosa personalidad rebasa los límites de toda escuela literaria o filosófica, para afirmar su yo rebelde, inquieto y curioso, que mariposea por todos los caminos del arte, sin detenerse en ninguno; ávido siempre de nuevas emociones e ignoradas perspectivas; en transformación perenne, proclamada por él como un dogma: *rinovarsi o morire*.

En su dilatada y original obra poética, hay alegrías y furores, cantos paganos exultantes a la vida, y obsesiones lúgubres de consunción y de muerte; ingenuos goces, y tedios infinitos; sencillez rústica, y refinamientos morbosos; idealismo angélico, y sensualidad candente y torturadora; paisajes naturales de mar, tierra

y cielo, y cuadros de elegante depravación; evocaciones lejanas del pasado histórico, o muecas y apuntes ultramodernos; almas primitivas y de una pieza, y psicologías complicadas y tortuosas, de vertiginoso abismo interior.

Dentro de tan revuelta gama de notas y colores, si la tristeza y el dolor no campean como señores soberanos, dan la tónica a las más y las mejores obras.

Y no es que D'Annunzio tenga graves cargos que hacer a la vida. Pocos como él fueron siempre hijos mimados de la fortuna. Comenzó como *niño prodigio*, llevado en palmas por padres y maestros; fué después ídolo del gran mundo italiano, predilecto de las mujeres, e incensado por la crítica. Saboreó de un sorbo todas las mieles de la existencia: amores y amistades, honores y placeres, popularidad y nombradía universal. Tuvo hasta la voluptuosidad de sentirse atacado acerbamente por envidiosos y enemigos, para verlos vencidos a sus plantas. Borracho de satisfacción personal y de gloria artística, se creó en su madurez nueva personalidad de apóstol del irredentismo italiano; y fué sucesivamente tribuno, caudillo, combatiente naval, aéreo y terrestre; profeta de la Italia futura, con más éxito que el Dante y más resolución que Carducci; jefe de Estado en Fiume, que no ha vacilado en medir sus armas contra su propia nación italiana, en su quijotesco anhelo de engrandecerla, frente a tratados y conveniencias internacionales; y que se ha atrevido a lanzar las más feroces diatribas contra los más poderosos países de la tierra.

¿Qué hombre en nuestro tiempo ha logrado más plenitud a su individualidad? ¿Quién podrá exhibir ante la Historia títulos más variados—si no más sólidos—de inmortalidad, que este novísimo cincelador de rimas y conductor de pueblos, el cual parece arrancado a la Italia renacentista de los Borgias y los Médicis?

Pero, por lo mismo que ha gustado como nadie la Vida, penetrando por todas sus rutas y entresijos, y aun abriendo su genialidad veredas nuevas; por lo mismo que se ha embriagado con el licor vital, apurándole

hasta la última gota, no ha podido apartar de sus labios el poso amargo de la desilusión, del hastío, del desengaño, de la fatiga, ocultos en el fondo del vaso. Hay en él la tristeza de todas las saciedades, el fastidio de todas las grandezas, la secreta inquietud de todas las venturas.

D'Annunzio, férvido, meridional y gozador, ha exaltado la Pasión sobre todo; pero la Pasión, en su poesía, tiene el triste cortejo del Dolor y la Muerte, que la siguen, como la sombra al cuerpo, formando una desolada trimurti.

El escritor hispano-americano Gonzalo Zaldumbide, a quien se debe el primer estudio sistemático de nuestro poeta, con el título *La evolución de Gabriel D'Annunzio* (1909), agrupa la compleja obra de éste en las siguientes etapas (anteriores a su actuación en la Gran Guerra): *Los comienzos, El realismo, La vena lírica, El ciclo de la sensualidad, El conato humanitario* y *la inquietud moral, La voluntad de dominio, El canto de triunfo, El teatro.* En todas ellas, y al través de los diversos géneros lírico, novelesco y dramático—que simultánea o sucesivamente va recorriendo la pluma fertilísima de D'Annunzio—podemos sorprender rasgos de melancolía, inquietud y malestar, que hacen generalmente penosa su lectura.

A la primera juventud del poeta, corresponde el librito de versos *Intermezzo di rime,* donde, según él mismo confiesa, víctima "de una especie de demencia afrodisíaca". "cantaba en grandes versos plásticos, de una impecable prosodia, todas las voluptuosidades de la carne, con un impudor que igual no se había hallado sino en los poetas más lascivos de los siglos XVI y XVII (en el Aretino y en el caballero Marino)".

Y, como dice bien Zaldumbide, "este *Intermezzo* es el poema de la devastación de sus sueños de heroismo y de júbilo"; pues "al adolescente que se preparaba a vivir *como un dios su fábula,* sucedió prontamente, tras las primeras experiencias de la carne viciosa, el ani-

mal triste, que guarda, en su envilecimiento, la nostalgia dolorida del ideal" (1).

Nadie ha expresado más elocuentemente que él este lamentable epílogo de la sensualidad, en aquella tan conocida poesía *La imagen*:

"¡Tristeza horrible de la carne inmunda,
cuando su llama apágase en el hielo
del deseo saciado, y ningún velo
de amor la inerte desnudez circunda!
(¡Y tú, surges del ánima profunda,
pura Imagen! Cual fúnebre asfodelo,
inclínase, en su blondo desconsuelo,
sobre el cuello, tu testa moribunda)
¡Tristeza inmensa de la carne ahita,
cuando en el pecho el corazón palpita
tan sólo como en una sepultura!
(Y en la tristeza tu pureza asoma;
y miras sin cesar, Imagen pura,
con tus tiernas pupilas de paloma)" (2).

La saciedad lúbrica, hace germinar en el corazón del poeta impulsos malsanos, que confiesa en un soneto propio de Baudelaire, y estalla luego en quejas desesperadas, contra la limitación de los nervios gastados y contra la impotencia para hallar nuevas voluptuosidades, con que sueña la imaginación, insaciada y ardorosa. Y entonces hierve su sangre en deseos neronianos, su lujuria reviste formas de desaforada crueldad; deplora no gozar al menos *la visión de Roma en llamas,* como el sucesor de Claudio; y suspira por *un sentido nuevo,* en uno de sus arrebatos de furioso hastío. Oigámosle:

(1) O. c., p. 43.

(2) Versión española inserta en la Revista de Madrid *Cervantes,* núm. de agosto de 1916, debida probablemente a Villaespesa.

ANIMAL TRISTE

... ...

Otoños y veranos, inviernos, primaveras,
interminables horas sombrías, lastimeras,
a vuestra gris imagen mis tedios van unidos,
el indecible tedio de ver sobre la frente
un cielo siempre el mismo, clemente o inclemente;
¡Ah, quién pudiera darme otros nuevos sentidos! (1).

De la crisis de lóbregos erotismos reflejada en el *Intermezzo,* salió D'Annunzio purificado—como de otras borrascas psíquicas—por un baño saludable en la naturaleza; por gracia del campo, el mar y el cielo. Pero, pasada la huella del sedante, vuelve su espíritu a seguir rutas malsanas.

Su etapa realista, culminante en el volumen *Cuentos de la Pescara,* cuyo escenario es el montuoso Abruzzo—con las pasiones trágicas y primitivas de sus hombres—tiene toda la espantosa minuciosidad del naturalismo para pintar los males cotidianos.

"Describe los dolores físicos—dice Zaldumbide—con una imperturbable y lúcida complacencia, rayana en el sadismo. Los más repulsivos males corpóreos tientan su escalpelo; y, durante el análisis, su mano cruel ahinca en las fibras más sensibles. A un marinero le crece un enorme tumor en el cuello: pues bien, uno de los compañeros hará de cirujano: con un cuchillo mangorrero le tajará la masa purulenta, y luego le quemará la herida con la hirviente brea de calafatear,para que cicatrice.

"...Y así cada cuento especializa una aberración física, una perversidad instintiva, un sufrimiento sensual, un vicio inconsciente" (2).

(1) Versión de Guillermo Valencia. *Las mejores poesías líricas de los mejores poetas. XXV. D'Annunzio.*
(2) O. c., ps. 55 y 56.

Cuando retorna al lirismo, compone sus *Elegías romanas,* donde no hace sino tomar como fondo la Ciudad Eterna, para verter sobre sus venerandas reliquias las heces de sus propios amores hastiados, crueles y agonizantes, llenos de presentimientos tétricos y fatalistas; o entona, en *Poema paradisíaco,* el canto a la nostalgia del hogar, la desilusión y la melancolía, proclamando, en crisis del más agudo pesimismo, la caducidad de cuanto existe, incluso su arte y su gloria. Comprobemos estos sentimientos en la más negadora de sus poesías:

EN VANO

¡Arte cruel! te ocultas
aún bajo tus velos.
Te adoramos en vano.
Gloria fugaz: en otras
frentes tu beso dejas.
Te seguimos en vano.
Amada ignota: coge
tu vida en flor la Muerte.
Te esperamos en vano.
¿En dónde estáis, ¡oh, flores
raras, perfumes nuevos?
Os buscamos en vano.
Ni un dolor conseguimos
mitigar en la tierra.
Fué nuestro llanto vano.
A ningún oprimido
vengamos en la tierra.
Nos alzamos en vano.
Queda en pos de nosotros
oblícuo surco estéril.
Hemos vivido en vano.
Sin luz, en las tinieblas,
la Muerte aguarda.—¡Oh, Gloria!—
Moriremos en vano. (1)

(1) Versión de Díez Canedo. *V. Las mejores poesías líricas de los mejores poetas. XXV. D'Annunzio.*

La más violenta y lóbrega etapa de la sensualidad d'annunziana es la que se desencadena en las llamadas "novelas de la Rosa", que son *El placer, El inocente y el Triunfo de la muerte;* obras de erotismo lúgubre, turbio y tormentoso. "El fondo de las *novelas de la Rosa*—escribe Zaldumbide—es uno solo: el eterno drama de la carne que triunfa del espíritu, mientras la pasión sangra, desgarrada por el dolor de la lucha y por el remordimiento de la victoria. Y Andrea Sperelli, Tulio Hermil, Giorgio Aurispa, son las reencarnaciones sucesivas de un mismo espíritu voluptuoso e inapaciguable, profundamente sofisticado por el abuso de la literatura y del arte, de la voluptuosidad y del egoísmo...... Y son tristes, pues que sienten en medio de sus placeres la angustia de *otra cosa,* y saben *que el fin de todos los esfuerzos es un cansancio vacuo, el sentimiento de la fuerza que se desperdicia, y del tiempo que se diluye*" (1). El fin de esos héroes erotómanos es el suicidio o la abyección, el crimen o la locura.

El temperamento duro y egoísta de D'Annunzio, tuvo una pasajera veleidad humanitaria, motivada por la lectura de Tolstoy y Dostoyevsky. Entonces compuso sus narraciones *Juan Episcopo* y *Tulio Hermil,* que quiso impregnar de evangélico altruísmo y fraternal conmiseración para el dolor ajeno, y que resultaron tan violentas y crueles como los *Cuentos de la Pescara.* Su héroe Juan Epíscopo, degenerado, que sufre por abulia todas las abyecciones, hasta que su mansedumbre, acumulada, estalla en explosión criminal, es un neurópata digno de la galería de Zola.

Mas la filosofía del voluntario sacrificio, no podía ser sino una transitoria postura para este gozador ególatra. Y así, desde la mansa resignación de los novelistas eslavos, pasa D'Annunzio a su antípoda Nietzsche, escribiendo bajo tales auspicios sus obras poéticas de exaltación de la fuerza y de la vida, cantos dionisíacos,

(1) O. c., ps. 81 y 84.

que serán a veces brutales, pero no son tristes, sino rebosantes de ímpetu y euforia; y más adelante, convertido en poeta civil, nacional e imperialista, toma su estro resonancias grandilocuentes de profeta bíblico, que truena contra quienes aceptan la postración de la patria aletargada, y ofrece la imagen brillante de la Sión ideal y futura.

Pero estas metamórfosis de D'Annunzio le alejan ya del plano en que este libro se desenvuelve.

Como dramaturgo, hay también en el gran poeta notas sombrías muy acentuadas. Jáctase éste de haber resucitado y modernizado la tragedia griega. La fuerza inexorable y terrible de la fatalidad, el *ananké* de Esquilo, revive en su teatro, como en el de Mæterlink, envolviéndose en modernas vestiduras, y apareciendo en obras dolorosas y truculentas, donde los cuadros patéticos y terribles mantienen al espectador en tensión continua.

La ciudad muerta rememora en personajes contemporáneos la horrenda tradición helénica de los Atridas, en su escenario mismo, y bajo una acción letal, que parece emanar de su propio sepulcro. *Francesca da Rimini* evoca una desolada página dantesca de historia medieval. *La Gioconda* es el drama atroz del conflicto entre la bondad y la belleza, encarnados en dos mujeres, donde la mutilación sangrienta de la que simboliza el primer concepto oprime al espectador con malestar casi físico. *La Gloria* y *La Nave,* bajo sus transcendentes símbolos, evocan el alma refinada, perversa y lúbrica de Bizancio, en dos cortesanas de hechizo irresistible, sádicas vampiresas, que absorben en venenoso abrazo de fuego a los más esforzados héroes o santos varones, y enloquecen de fiebre erótica y cruel a todo un pueblo, hasta que la catástrofe, que provocaron, las destruye bajo sus escombros. *Más que el amor,* es la deificación del *super-hombre* niezschano—brutal, despótico, opresor y hasta asesino—en la figura de un explorador de tierras africanas. En *La antorcha bajo el almud,* vemos la Electra rediviva de Sófocles, destacándose en un siniestro fondo de crímenes y venganzas. *La hija de Jorio,* la mejor producción dramáti-

ca de D'Annunzio quizás, es la tragedia rústica y pastoril del monstruoso Abruzzo, rebosante de impulsos primitivos y salvajes violencias, de ambiente místico y sombrío, agreste y supersticioso, donde la heroína—inconsciente embrujadora de la sencilla multitud, cuyas pasiones desata—purifica, con su voluntaria expiación en la hoguera, la locura pasional y homicida de todo un pueblo.

En el D'Annunzio dramaturgo, como en el lírico y el novelista, son notas cardinales la crueldad, el orgullo y la lujuria dolorosa. Y por eso, su lectura, si puede admirar por la grandeza de sus recursos estéticos, causará siempre en todo lector ecuánime, la impresión de un elixir, a la vez exquisito y amargo, que deprime y acongoja.

2.—La sensualidad morbosa en los escritores modernos.

A). El erotismo eslavo.

Kuzmine, Artzibachef, Przybyszewsky, Berent, etc.

Hemos visto, al estudiar la tristeza en las distintas escuelas literarias, singularmente en románticos, naturalistas, simbolistas, decadentes, psicólogos y algún poeta independiente, como D'Annunzio, la dolorosa visión del amor, creador de melancólicas nostalgias, dramas de íntima desolación, borrascosas tragedias pasionales, bárbaros impulsos del instinto, extravagantes fantasías de la sensibilidad neurótica, heridas del corazón doliente o hastios de la carne fatigada.

El aspecto triste de la sensualidad y del amor, aparece igualmente—y aun llega a las más delirantes aberraciones—en los escritores de los últimos tiempos, de distintas procedencias estéticas, que han hecho de la materia erótica asunto fundamental, exclusivo o preferente para sus obras. Al ansia de emociones fuertes del público moderno, no ha bastado el registro minucioso de todos los rincones del amor y la voluptuosidad normales; la exhibición de la pareja humana en los más íntimos repliegues psíquicos y carnales de su apareamiento. Fué menester hallar nuevos revulsivos para concupiscencias caducas, presentar sin velos, y aun loar con *pose de snobismo,* todas las extravagancias del amor *hors nature,* o condimentar la relación sexual ordinaria, con las insanas truculencias de lo terrorífico y lo cruel: el amor sádico y masoquista, el amor macabro y sacrílego.

Varios pueblos han dado su contingente a esa direc ción literaria. Prescindamos—por ser países reservados a otro libro—de España, con la senda abierta por Felipe Trigo y sus continuadores; y de Portugal, donde Eugenio de Castro ha exhumado la ardiente voluptuosidad oriental de una Salomé y una Reina de Saba; Fialho d'Almeida ha retratado el vicio lisbonense, y Abel Botelho ha hecho, en *El barón de Lavós,* la novela de la sodomía.

La corriente ha ganado aun a países de tradición casta o ascética, como los eslavos, y vemos la novísima generación de escritores rusos posterior a 1905, que en sus novelas de escándalo llegan hasta Sodoma y Lesbos. El más conocido, Miguel Kuzmine, en *El Castillo de Cartes,* se atreve a presentar la sodomía como la suprema forma de la emoción estética (1). Miguel Artzibachef, que hizo mucho ruído con su novela *Sanina,* sólo ofrece una galería de histéricos, atacados de furor erotómano; y en *Las sombras de la mañana, Ante el fracaso* y otras narraciones, resucita el viejo tema del amor y la muerte.

(1) Perski, *Les maîtres du roman russe contemporain,* p. 332.

Aún más acentuado es el erotismo triste y anormal de los nuevos novelistas polacos, según la información de una Revista española, suscrita por Jan Toppas. Así, afirma de uno de ellos, Przybyszewski, que algunas obras suyas "parecen la paráfrasis de esas estampas de Felicien Rops, llenas de obsesión erótica, de abrazos definitivos y mortales, de delicias viciosas y fúnebres, de la maldición de tener un sexo cuando se quisieran tener alas.

"Un erotismo más cerebral y más triste, gris y frío, nos ofrece Venceslas Berent.

"Espíritus naufragados, almas desgarradas en conflictos donde lo burlesco disputa con lo macabro; "artistas malditos", macerados en el alcohol, marchitos por el libertinaje y fascinados por la idea del arte "en sí" y "para sí"; viejos soñadores y jóvenes agotados, histéricos machos y hembras, todo esto sobre un fondo de un malestar general y de una inmensa fatiga: he aquí lo que nos muestra el novelista Berent con un talento de los más raros" (1).

B).—El erotismo francés.

Metenier, Willy, Jean Lorrain, Champseur, Bertheroy, Adam, Louys.

Pero Francia, por la mayor libertad de las costumbres, y por la hegemonía literaria que ha venido ejerciendo, es el país más característico de la literatura erótica.

Oscar Metenier (1859-1913) explora y desnuda con máxima crudeza los más abyectos fondos sociales parisinos, en obras como *La carne, Madame la Boule, Ninfómana, El amor que mata, Collette* y *Tartufos y Sátiros.*

(1) *La novela polaca,* artículo inserto en la Revista *Cosmópolis,* núm. de 19 de Julio de 1920.

Willy hace la historia de la gradual y sabia depravación de una muchacha adolescente, hasta los límites más abyectos, idealizados con sutilezas psicológicas, en la descocada serie de novelas de *Claudina.*

Pablo Duval, que ha hecho famoso el pseudónimo de Jean Lorrain (1856-1906), exquisito cincelador de todas las depravaciones—que tomó de los Goncourt la preferencia por los tipos enfermos y extraños—, creó el *Monsieur de Phocas* (1901), digno de Huysmans; novelό *El vicio errante,* y describió animadamente un prostíbulo, en *La casa Philibert,* como había hecho ya Maupassant en *La casa Tellier.* Abordó el diabolismo en *Un demoníaco,* y dió a la sensualidad lejanías de exotismo y curiosidades de resurrección arqueológica, en *Astarté* y *Rincones de Bizancio.*

Consagran su pluma a ese erotismo, en complicidad con la Historia, constituyendo un género especial, novelistas como Feliciano Champseur (n. 1859), evocador de cálidos cuadros de lujuria en la Roma cesárea, con *La orgía latina;* Juana Berthehoy (n. 1868), que masculinizó su nombre para el mundo de las letras, y a quien debemos ardientes figuras de mujeres antiguas en *Cleopatra, La bailarina de Pompeya, Las vírgenes de Siracusa,* etc.; Pablo Adam (1862-1920), que, además de pintar la prostitución (*Historia de una cortesana*) y la vida relajada de bastidores (*El año de Clarisa*), rememoró la refinada corrupción de Bizancio, en *Princesas bizantinas;* y Pedro Louys, elegante exhumador de todas las perversiones eróticas del mundo antiguo, en *Astarté, Leda, La casa a orillas del Nilo,* y especialmente en *Afrodita,* novela de iniciación en todos los misterios afrodisíacos, y canto impúdico a los amores lésbicos.

Y esa literatura, en que el amor está elevado al paroxismo, o desviado por sendas enfermizas de malestar

y agotamiento enerva el espíritu con las torturas de la carne en fiebre, condenada a padecer para gozar.

Detengámonos en algunos ejemplares característicos de ese erotismo amargo, que llega a hacerse lúgubre en ocasiones.

Lemonnier

El belga Camilo Lemonnier (1844-1913)—del más crudo abolengo naturalista, modificado luego por desviaciones psicológicas—da en *La histérica* la novela horrible de la joven infeliz, a quien una enfermedad nerviosa pone bajo las garras de su director espiritual—sacerdote e inquisidor—, que la hace presa de un amor sádico y sacrílego, lleno de crueldades delirantes.

Sus dos novelas *Un varón y El muerto,* forman—dice Bazalgette—como un díptico, expresando, respectivamente, "la alegría de vivir" y "el terror de vivir". Dos hermanos campesinos, ciegos por la sed del oro, cometen un crimen, y pasan el resto de su vida atenaceados por el remordimiento, "hasta el atroz desenlace, que los hace avalanzarse uno a otro como tigres. Hay pocas obras más fundamentalmente trágicas, más realmente cargadas de una electricidad de terror" (1).

Devorador de carne es novela anterior a *Germinal* de Zola, pero de asunto análogo. Destacándose en el fondo de un cuadro fabril, presenta la vida de una pareja obrera, que pasa de la ternura feliz a las situaciones más sombrías. "Al través de ese hogar, disgregado por la indignidad de una mujer—escribe el mismo comentarista—, una humanidad de gentes curtidas por el dolor, sangra y descubre sus llagas. Una inmensa piedad hace estremecer esa feroz epopeya del trabajo" (2).

(1) León Bazalgette, *Camille Lemonnier,* p. 15.—París, 1904.

(2) O. c., p. 20.

Otra novela, *El poseso,* es el estudio de la desviación del instinto de la naturaleza, o, según los propios términos del escritor, de "el eretismo senil sustraído a la ley natural". La trágica y dolorosa historia del presidente Lepervié, antiguo magistrado, cuya razón y cuya carne se hunden en el fondo del sadismo de un "mal amor", es, en relieve superintenso, el análisis del agotamiento genésico (1). El erotismo, acompañado de la embriaguez, que aniquila poco a poco al anciano en sus bajas lujurias, es febril, alucinante; da la impresión trágica de una posesión demoníaca; produce el escalofrío del horror, como una obra de Shakespeare.

Gourmont

Remigio de Gourmont (1858-1917), fundador del *Mercure de France,* fué un espíritu sutil y multiforme, siempre inquieto, descentrado, y mariposeador por todos los campos de la ideología y del sentimiento. Su mejor biógrafo, Pablo Delior, le compara al cielo por su variedad de matices. Dentro de su complejidad, se distinguió como campeón del simbolismo, en el que siguió las huellas herméticas y misteriosas de Mallarmé y Mæterlink; y persiguió, con el sarcasmo cruel de su escéptico y nietzscheano individualismo, a todos los valores éticos e intelectuales consagrados.

Fué novelista y poeta, filólogo y dramaturgo, erudito y filósofo. Cultivó con delectación la paradoja, e hizo gala de ideas extrañas y audaces. Amigo y confidente de Huysmans, gustó el refinamiento sádico del decadentismo, componiendo *Las prosas morosas,* colección de cuentos crueles, que revela el influjo de Villiers de l'Isle Adam. Y estudió la abulia intelectualista en *Sixtina, novela de la vida cerebral.* Sus obras eróticas *El fantasma.*

(1) O. c., p. 22.

Flores de jade, El castillo singular y *Jeroglíficos,* son de extravagancia enfermiza.

Fijémonos en *El fantasma,* que es un caso clínico de satánica experiencia amorosa. El personaje principal somete a su albedrío a una mujer, la infeliz Jacinta, haciéndola pasar por todas las iniciaciones y perversiones del amor carnal. Quiere gozarla sádicamente atormentándola, por darla y darse nuevas sensaciones, y monologa así:

"Medicinar las almas con la única droga que las purga: el dolor, es seguramente la suprema caridad, ¡pero cuán difícil de ejercer con los seres que se ama! Inocentes hostias, no comprenden el valor del martirio inmerecido ¡y qué valor para afrontar, de la boca que se adora, la vociferación de verdugo!" (1).

Recrimina sin motivo a su amante, la cubre de denuestos, la martiriza, y luego cae sobre ella brutalmente. como el gavilán sobre la paloma. "Devoré—dice—el goce perverso de poseer a una mujer paralizada por el terror". Dosifica sus contradictorias experiencias, sumiendo a la cuitada "en un paraíso infernal"; y cuando ve saltar sus lágrimas, las bebe, "como preciosas perlas de sangre". Después da a su sensualidad rumbos místicos, iniciando a Jacinta en singular hermenéutica de amor, donde cada caricia tiene una esotérica significación religiosa.

Una noche ella, en un arrebato místico, después de leer la vida de Santa Gertrudis, le presenta unas disciplinas para que la flagele. El vacila, pero acaba por acceder. El cuerpo desnudo de Jacinta se florea aquí y allá con puntos de sangre. Pide la mísera más flagelación, y en plena penitencia, enloquecida, abate sus brazos sobre el cuello de su verdugo, arrastrándole "en el más memorable abismo de divagaciones voluptuosas" (2).

(1) V. la traducción y el prólogo de *El fantasma,* por Ricardo Baeza. Revista *Prometeo,* de Madrid, 1918, pág. 733.

(2) O. c.

Prevost

Marcelo Prevost (n. 1862), es, como Bourget, el psicólogo atormentado de la vida mundana, pero muy especialmente del sentimiento amoroso y de la relación sexual.

La influencia de su educación religiosa en un colegio de jesuitas de Burdeos, desarrolló ya en él la tendencia al análisis, la preocupación moral, y la angustia del pecado, que descuellan en sus obras. Julio Bertaut, en el estudio que le consagra, insiste especialmente en este aspecto doloroso, que caracteriza a Prevost y da nota singular a su erotismo.

He aquí cómo sintetiza sus novelas: "En el *Escorpión* —dice—es la figura torturada, atroz, de Julio Auradou, a quien hostiga el recuerdo de la Carne, y que lucha desesperadamente contra él; en *Mademoiselle Jaufre,* son los escrúpulos repentinos y la espantosa crisis moral de Luis Lothe, sabiendo la infamia de la mujer con quien ha casado, y consignando, en aquel diario que encierra tan bellas páginas sobre el dolor, todas las vacilaciones, todos los pensamientos contradictorios de su conciencia conturbada; en *La Confesión de un amante,* es el minuto trágico en que Federico se halla frente a frente con el señor de Maleserre, a cuya mujer acaba él de seducir, y, ante su presencia, despiértanse en su alma todos los nobles sentimientos y todos los deberes religiosos de su juventud; en *El otoño de una mujer,* es un sentimiento parecido de responsabilidad moral, que se apodera súbitamente del corazón torturado de Mme. Surgère, buscando por todas partes un remedio a la turbación de su ser, y no hallándole sino en la paz divina. Así, por todas partes y en todos, los mismos cuidados morales, la misma inquietud dolorosa, la misma turbación de la conciencia" (1).

(1) *Les celebrités d'aujourd'hui. Marcel Prevost,* p. 10. París, 1904.

En *La Confesión* citada, se muestra "el despertar de un adolescente al amor, la atracción y el disgusto por la mujer, la brutal e imborrable mancha de las primeras caricias, para una imaginación demasiado ardiente, y que ha cultivado el gusto de la soledad. ...Desde hacía tiempo no se había hablado del amor con ese ardor inquieto y casi místico; desde hacía tiempo no se habían evocado almas de adolescentes tan profundamente turbadas, ni se había hablado de la mujer en esos singulares términos, donde hay como un deseo sensual incesante, y, a la vez, como una especie de remordimiento angustioso" (1).

Las mujeres que presenta Prevost, son seres turbadores, sirenas de recursos diabólicos, que inquietan a hombres sencillos. Así es la protagonista de su resonante obra *Les demi-vierges,* popularizada a la vez como novela y comedia. En esta producción, llena de verdad humana y de honda mundanidad, se estudia el convencionalismo de las jóvenes solteras inmaculadas, a quienes la educación del gran mundo rodea de una atmósfera frívolamente corruptora, entre resbaladizos *flirts*, exigiéndolas una difícil pureza meramente material. Allí vemos qué tristes realidades de sabia depravación se pueden ocultar bajo los azahares simbólicos.

Frapié

Entre la falange de noveladores novísimos, León Frapié ha abordado la sensualidad como tema social y de reivindicación para los humildes. Es un novelista humanitario, que sufre con el ajeno dolor, y se interesa por describir el sufrimiento de los débiles: los niños y las mujeres amargadas por la vida.

La Maternal, primera de sus novelas famosas, tiene

(1) O. c., p. 16.

por personajes principales el pobre niño, hijo de la miseria, que, aprendiendo en un colegio a leer, aprende también la inmensa desdicha de su destino; y la maestra esclavizada, cuya vida es un tejido de obscuras abnegaciones.

El problema de la prostitución, en lo que tiene de brutalmente injusto y doloroso para la mujer, le plantea en dos novelas: *La proscrita* y *La figuranta.* La primera, la más audaz de sus obras (menos por su forma velada que por sus ideas), destruye los prejuicios ambientes contra las infelices mujeres públicas, condenadas a oprobio general para vivir, y muestra que en un cuerpo envilecido puede existir más nobleza espiritual que en muchos personajes de respetabilidad externa.

La figuranta es la triste novela de la criada rural, que pasa de la bondadosa ingenuidad de la aldea, a la perversidad y el envilecimiento ciudadanos. Llevada a París, corrompida por su propio amo, acosada por la miseria y la hostilidad del ambiente, en aquel medio sórdido del sexto piso de una casa, donde habitan los criados de los pisos inferiores—y que describe el autor como hervidero de prostitución y celestineo—, la sencilla lugareña se hace viciosa y ladrona, rueda en diversas casas por el plano inclinado de la abyección, dejando de ser la resignada bestia campesina, para trocarse "en un ser hostil, agrio, deshonesto y perverso. ¡Caen sobre ella tantas injusticias y tantas desilusiones!" (1). Y un episodio de su vida lamentable, hace perecer a un recién nacido, estrellado contra las losas de la acera, poniendo trágico epílogo a la narración.

Barbusse

Si se requiriese una prueba contundente de la persistencia en el humor sombrío de la última generación literaria, no obstante la reacción optimista que en tantos

(1) Blasco Ibáñez, prólogo a la versión castellana de *La figuranta.*

órdenes de las letras se ha difundido, bastaría citar un solo nombre: Enrique Barbusse.

Barbusse (n. 1873) se dió a conocer con unos versos nebulosos, *Plañideras,* del que dijo Catulo Mendés que es "un convoy de lágrimas". Su primera novela, *Las suplicantes,* "refleja los tormentos de un alma angustiada por el enigma de su propio destino" (1).

Pero su obra maestra anterior a la guerra, la que le puso a la cabeza de la novísima generación de novelistas, es *El Infierno* (1909), una de las narraciones más angustiosas que el pensamiento haya imaginado jamás. Se ha dicho de esta obra que es "la glorificación de la miseria humana".

El Infierno carece de acción. Es el relato de un huésped de hotel, que, por un orificio abierto en la pared de su habitación, observa cuanto hacen en la contigua los pasajeros sucesivos que la ocupan. Pero ¡qué terrible caleidoscopio forman sus visiones! Blasco Ibáñez expresa bien la penosa intensidad que éstas adquieren.

"Todo pasa ante aquel agujero—escribe—desde los amores regulares a los amores unisexuales: nace un nuevo ser; muere un hombre; unos médicos, en el secreto del cuarto cerrado, se atreven a confesar la inutilidad de su ciencia, con un desaliento aterrador; un sacerdote atropella a un moribundo, para salvarlo a viva fuerza...

"Yo confieso—añade—que *El Infierno* es uno de los libros que me han impresionado más profundamente. Cuando lo leí por primera vez, me dejó más de una semana triste y hasta desesperado, viendo ante mí el vacío, la nada de nuestra existencia (2)..

..."Cuando se presenta un artista genial y poderoso como Barbusse, y tira del cortinaje fabricado con nuestras deleznables ilusiones, nos echamos atrás, espantados por el vacío. ¡Ay, la escena de los médicos; la descripción vertiginosa de la inmensidad astronómica, que nos hace ver nuestra insignificancia infinitamente más pequeña que la del microbio; la pintura de las faunas sucesivas que se desarrollan sobre el cadáver; la vida larvar del sepulcro; los incontables millones de millones de pequeños seres, que nacerán de este cuerpo que nos enorgullece, y a cuyos gustos y placeres atendemos, aunque sea cometiendo crímenes; las hordas roedoras y microscópicas que surgirán de nuestra carne, de nuestros zumos, de nuestros huesos!" (1).

(1) Blasco Ibáñez. Prólogo a la versión castellana de *El Infierno.*

(2) O. c., p. 15.

El Infierno, por sus crudezas carnales, descritas con desnudez y fuego intenso, es en cierto modo una obra erótica. Pero nadie ha extraído del erotismo más amargas consecuencias ni más desolada filosofía. La tortura del placer amoroso y el aislamiento horrible de cada ser, se expresa bien en el diálogo siguiente entre dos amantes hastiados.

La mujer dice: "Tú me has mostrado que el amor no es sino una especie de fiesta de nuestra soledad, y me has dicho: nuestro amor soy yo. Y yo te he respondido nuestro amor soy yo".

Cada uno—escribe Barbusse—encerrado en su cuerpo y en su corazón, sufre y goza su pena propia y su propio placer... "Y dos amantes que ruedan juntos, permanecen tan extraños entre sí como el viento y el mar".

El coloquio expresa la obsesión de la caducidad y la muerte, como epílogo del amor, en esta forma:

"*Ella.*—¡Ah! ¡Escapar a esta decoloración del cabello, que nos cubre del pálido tinte de los sudarios, de las osamentas y de las losas! ¡Huir de las arrugas!

"*El.*—Tu piel se desecará, tus ojos llorarán por sí solos. Tus senos y tu vientre colgarán ajados, como los harapos de tu esqueleto. Tu faz será terrosa. Tus palabras, que seducían, parecerán odiosas cuando suenen cascadas. El vestido, que te oculta demasiado al deseo

(1) O. c., ps. 15 y 16.

de los hombres, no ocultará bastante tu desnudez monstruosa, y las miradas se apartarán y no osarán siquiera pensar en tí ... ...

"*Ella.*—La muerte en todas partes: en la fealdad de lo que fué bello, en la suciedad de lo que fué claro y puro... en el olvido de lo que está lejos, en la costumbre, este olvido de lo que está cerca... Hay en la tierra muchos más muertos que vivos. En la superficie y dentro de nosotros, llevamos más de muerte que de vida. No son solamente los otros seres los que se aniquilan; es también, año por año, la mayor parte de nosotros mismos... ¿Qué hacer, pues? ¿Orar? No: el eterno diálogo en que se está siempre solo, es abrumador. ¿Trabajar? Es en vano: el trabajo, ¿no es lo que hay que rehacer sin cesar? ¿Tener hijos, educarlos? ¿Hacer la caridad?... Todo eso es aturdirse, mentir; eso no cambia nada de la verdad, porque no es la verdad.

"*El.*—¿Quién sabe lo que somos? Todo lo que decimos, todo lo que pensamos, todo lo que creemos, es ficticio. No se sabe nada. Nada hay sólido, seguro.

"*Ella.*—Te equivocas: hay perfectos, absolutos, nuestro dolor y nuestra miseria. Se los ve, se los toca. Que se niegue todo lo demás; pero nuestra mendicidad, ¿quién podrá negarla?" (1).

El párrafo, digno de Schopenhauer, con que termina *El Infierno*, condensa todo el tétrico nihilismo de Barbusse: "Creo que a nuestro alrededor no hay por doquiera más que una palabra, esa palabra inmensa, que despeja nuestra soledad y desnuda nuestra irradiación: Nada"...

Otros novelistas franceses, de los consagrados, reflejan también la sensualidad con acerbas notas de tristeza, como puede verse en los capítulos dedicados a su estudio.

(1) Véase el estudio publicado por el escritor hispano-americano señor Gonzalo Zaldumbide, a raíz de la publicación de *El Infierno*, con el título *En elogio de Henri Barbusse*, ps. 108 a 110.

Los dramaturgos de la voluptuosidad.

Porte-Riche, Wolf, Lavedan, Berstein.

La sensualidad triste—de cuyo reflejo lírico y novelesco se trata en otro lugar—tiene en el teatro francés novísimos ecos penetrantes. El morboso erotismo de Prevost, pasó de la novela a la escena. Sus *Demi-Vierges* (*Las Vírgenes locas*, en la adaptación castellana), han conquistado a todos los públicos desde el proscenio, tanto o más que desde las páginas del libro.

Jorge de Porte-Riche inaugura con *Enamorada* (1891) el teatro psicológico. Su voluptuosidad—dice Le Goffic—tiene "como un gusto de estupro" (1). Con esa obra, *El pasado* y *El viejo*, lleva a las tablas una especie de elegía erótica, cuyo tema, igual que el de *D'Annunzio*, es la tristeza de la carne. Otros, como Román Coolus y Pedro Wolf (*El arroyo, Las marionetas, El amor vedado*) siguen sus huellas.

Bajo el estro esencialmente cómico y festivo de Enrique Lavedan (n 1859), cuya atrevida sátira pasó desde el hogar moderno (*Una familia*, 1891), hasta los advenedizos enriquecidos recientemente (*Petard*, 1914), hay también un comediógrafo de ideas y problemas sociales, que expresa los tristes efectos del amor en nuestra gastada sociedad de buen tono.

Su *Marqués de Priola* es un D. Juan de alto copete, pero con perversión más fría y sádica que el *burlador*

(1) *Litterature française aux XIX et XX siécles*, tomo II, p. 189.

de Sevilla. Refinado en su liviandad, cínico y escéptico, sólo sabe odiar. Goza jugando con sus víctimas, y sembrando la desgracia y la deshonra. Pero sus vicios quebrantan su organismo, se ve atacado de ataxia, y sufre el diagnóstico de ceguera e impotencia inminentes, entre las maldiciones, el desprecio y la execración de todos—incluso de su esposa, ya divorciada, y de su propio hijo adulterino, que ignora esos lazos de sangre con el monstruo—.

Los estragos del amor pasión—ciego como el destino, arrollador como la tempestad—, tienen un intérprete feliz en Enrique Berstein (n. 1876), popular entre nosotros por *El ladrón* y *La ráfaga*. "En él hombres y mujeres no son sino instintos desencadenados—escribe Le Goffic—: muerden hasta cuando acarician" (1). El erotismo, factor primordial de su teatro, se halla en cierto modo sublimado por la enorme intensidad que el autor sabe dar a los impulsos de los personajes, quienes parecen movidos por la ciega y grandiosa fuerza del clásico *ananké*.

* * *

Como hemos visto, la voluptuosidad es la tónica de la Literatura contemporánea, Proteo que la penetra y envuelve bajo mil formas distintas. Pero entre todas ellas culminan las amargas y violentas, antinaturales y patológicas. Es un síntoma elocuente de los tiempos.

(1) O. c. t. II, p. 190.

IX

LAS ULTIMAS DIRECCIONES LITERARIAS EN FRANCIA

1.—La novela.

El vasto imperio del naturalismo, que bajo el cetro poderoso de Zola avasalló los dominios de la novela, se descompuso, al hundirse, "en multitud de reinos de taifas o satrapías independientes"—como dice *Andrenio* (1)—, a la manera del Imperio de Alejandro. De sus ruinas—aprovechando y transformando algunos de los filones estéticos que la escuela naturalista descubrió, o dando batalla a sus normas y principios—han ido formándose numerosas agrupaciones literarias discordes, que se reparten el dominio del mundo novelesco. La novela psicológica, la exótica, la tradicionalista y neocristiana, la patriótica, la clásica y humanista, la histórica, la provinciana y regionalista, la económico-social, la galante y perversa, y otros grupos, que surgen sin cesar, son manifestaciones de la más compleja floración novelística.

No es este libro una historia literaria, para hacer el estudio circunstanciado de escuelas y autores. Pero como todos ellos han procurado, aun con diferencia de perspectiva y temperamento, reflejar esta inquieta y descen-

(1) *Novelas y novelistas.*

trada vida de hoy, no sería difícil, internándose en tan frondoso bosque, coger a manos llenas ramilletes de dolor para este florilegio de la tristeza contemporánea. La amplitud y heterogeneidad de materiales, y las dimensiones del volumen presente, exigen limitar el análisis a los casos más característicos.

La novela psicológica: Bourget.

La reacción espiritualista contra el naturalismo, que en la lírica promueve la corriente simbolista, tiene su expresión en la prosa con la novela psicológica, de abolengo stendhaliano.

Y por opuestos caminos que la escuela de Zola, llega el psicologismo a un estado de tristeza no menos morboso. Aquélla había reducido la vida al juego de oscuros instintos fisiológicos, convirtiendo al hombre en sombrío animal de presa. La novela psicológica exalta el yo, hasta hacerle eje del universo, le alquitara con minuciosas pesquisas, descubriendo sus más íntimos repliegues, sinuosidades, fluctuaciones y altibajos. Descompone el alma, como un mecanismo de relojería, montando y desmontando todas sus piezas, exhibiendo el ajuste y funcionamiento hasta de sus más insignificantes tornillos. Y este análisis obsesionante llega a ser patológico y torturador. Con él se mata toda alegría, cuyas fuentes eternas son la sencillez, la despreocupación y la espontaneidad.

* * *

Definidor y maestro indiscutible de esta escuela, es Pablo Bourget (n. 1852), poeta, psicólogo, crítico y novelador, que empezó su carrera como escéptico y sensualista, influído por Baudelaire, para pasar, por el plano inclinado de un creciente misticismo, a una rigurosa ortodoxia católica. Pero siempre tuvo y reflejó la obsesión angustiosa de los problemas del alma. Su pesimismo inicial apuntaba ya en la colección de poesías *La vida inquieta*, con que se dió a conocer en 1875, y por la cual hubo de llamarle Augier *el cerdo melancólico*. Los siguientes tomos de versos, *Confesiones* y *Edel*, no son más optimistas. Como crítico, le interesó con preferencia el tema de la inquietud moral y el descontento en los grandes literatos de nuestra época (1).

Como novelista, apenas estudió sino casos de conciencia o de sentimiento intrincados y penosos, que se resuelven en crisis melancólicas o en dramas secretos. Sus obras rebosan intelectualismo, exquisitez refinada, sensibilidad hiperestésica. No hay ni sombras, ni matices tenues de inquietud espiritual, que no descubra y aquilate la sonda profundísima de su observación. Se ha dicho de él que es "un escudriñador brillante de todas las morbosidades psíquicas de la actual generación"; y un tratadista de afecciones nerviosas tan autorizado como Beni-Barde, le señala por pintor de una admirable galería de neuróticos (2).

Un ilustre crítico — Emilio Faguet — sintetiza la estética novelística de Bourget en el siguiente párrafo: "Formación de un alma por la educación, las lecturas, la conversación y la influencia del ambiente; su transformación o deformación por las circunstancias, los azares de la vida, los encuentros, las amistades y los amores; su estado después de sus travesías, hasta que se detiene en el cansancio, en el abatimiento, en la abdicación de sí misma o en la muerte: tal era siempre el intento de las novelas de Pablo Bourguet" (3).

---

(1) Ya se ha hecho referencia a sus estudios de esa índole, sobre Stendhal, Flaubert, Dumas, Turguenef, etcétera, etc., contenidos en sus *Essais y Nouveaux essais de Psichologie contemporaine*.

(2) *La neurasthénie*, p. 13.

(3) *Les lettres en France*, de 1870 a 1900. V. Lavisse y Rambaud, *Histoire générale*, t. XX, cap. XIX, p. 637.

Así son, en efecto, todas ellas, desde *Cruel enigma* (1892) hasta *El sentido de la muerte* (1915), compuesta en plena fiebre de la guerra universal.

Bourget es el mejor portavoz y el disector más sutil de ese estado vagamente angustioso de ideales en quiebra, corazones sin rumbo, almas desorbitadas, enfermas de indefinible malestar, de anhelos confusos, de mal digerido intelectualismo, de desilusión pesimista: lo que se ha llamado *mal del siglo*.

Ese estado, propio de espíritus selectos, excesivamente pensantes, y que en vano han buscado refugio en la ciencia—como la generación romántica le buscó en la filosofía—es uno de los temas predilectos de Bourget. La novela fundamental en que le aborda es *El discípulo*, donde ofrece una variedad nueva de la raza de los Obermann y René, que se creía extinguida. Su tesis la desenvuelve en el prefacio de la obra, dedicada a la juventud francesa, mostrando los peligros y las tristeza de ese tipo de nihilista intelectual, abundante en Francia, que a los 25 años está de vuelta de todas las filosofías; para quien el bien y el mal, la verdad y el error, son palabras sin sentido, y que ve la vida sólo como una curiosa materia de experimentos y sensaciones. Así es el héroe de la novela, el joven Roberto Greslau, que—tomando por maestro al gran psicólogo Adriano Sixto, cenobita de la ciencia—busca un alma virgen de mujer para sus experimentos sentimentales, como hubiera buscado un conejillo de Indias para las manipulaciones de laboratorio; y produce la desesperación y el suicidio de una joven pura e ingenua, la ruína de una familia honorable, su propia muerte, tras el bochorno de la prisión, y el fracaso de toda la ideología del maestro.

Tipos idénticos a Greslau, con variantes ligeras, son el Vernante de *Madame Bressuire*, el Querne de *Crimen de amor*, y el Larcher de *Mentiras*. Vernante, consumiendo totalmente su actividad en la observación de cuanto pasa en torno suyo, acaba por ser nulo para toda acción personal; y, cuando tiene al alcance de su mano el amor de Eva Rosa, que podría hacerle feliz, su manía

analítica le priva de él. Armando de Querne es amado por Elena, cuyo mayor anhelo es verle dichoso. Pero él, inquieto y sombrío, incapaz de creer en las mujeres, diseca las emociones—como el naturalista una flor—sin que su corazón pueda gozarlas, y malogra el tesoro de ternura que se le ofrece, torturando y torturándose en vano. Claudio Larcher, refinado artista, pretende complicar su alma cuanto es posible, para analizar en sí propio el mecanismo complejo de todas las pasiones. Sólo persigue "añadir una hermosa página a la literatura de su tiempo". Pero el análisis seca las fuentes de su producción, y, en vez de la obra soñada, sólo cosecha una amargura inmensa. Análogos personajes, como el Felipe Dubois, de *Un Santo*, el cual únicamente busca curiosidad de sensaciones en el amor ingenuo que le ofrece una actriz apasionada, abundan en toda la obra del gran novelista, mostrando a la juventud del siglo devorada por el "monstruo literario".

En *La etapa*, ya en un plano francamente católico, ausculta Bourget los males de nuestro tiempo, achacándolos a la desaparición de las tradiciones familiares, políticas y religiosas, y poniendo en el retorno a ellas el remedio.

Parte fundamental de los análisis de Bourget, y fondo de la mayor parte de sus novelas, es el sentimiento amoroso, cuyo aspecto de zozobra, inquietud, disgusto íntimo y desenlace trágico o decepcionador, ha sacado a luz con excepcional clarividencia (*Un crimen de amor, Corazón de mujer, Complicaciones sentimentales, Un idilio trágico, Un divorcio, Lo que hay bajo los corazones*, etc.). Resumen de sus teorías y experiencias eróticas, es *La fisiología del amor moderno*, donde estudia profundamente, bajo apariencia frívola, los problemas, complicaciones, torturas y anormalidades, enfermizos refinamientos y caprichos sádicos de la pasión amorosa en nuestra edad, obteniendo una triste conclusión, que se refleja en máximas pesimistas. El amor va haciéndose—escribe—"el encuentro de dos disgustos y el duelo de dos

depravaciones" (1). Y añade: "No hay para el corazón sino una manera de ser feliz: no tenerle" (2).

Bourget, crítico y detractor del pesimismo, fué, no obstante, el tipo más acabado de pesimista intelectual. Retratando magistralmente la enfermedad moral de su generación, se la inoculó en todas sus formas, como dice Pellissier (3). A la tristeza desencantada del análisis, productor del escepticismo, uniéronse en él una inclinación sentimental de ternura y una preocupación de conciencia, que, después de torturar su espíritu, se resolvieron en su conocida crisis religiosa. Pero ni antes ni después de ella pudo sustraerse al desasosiego psíquico, que como nadie había sabido expresar.

Rod

Entre los más celebrados novelistas de la Francia actual, tiene la tristeza un representante genuino en el suizo Eduardo Rod (n. 1857).

Desde niño padeció una invencible melancolía, que él intenta explicar por ser "hijo de un paisaje triste y de una enferma"; achaque agravado por su orfandad y el régimen tedioso del colegio, donde su timidez y reconcentración de espíritu le acarreaban desdenes y burlas de brutales y malignos camaradas.

Cuando, hacia los 20 años, se trasplantó a París, arrastrado por su vocación literaria, llamaba allí la atención, como escribía Maupassant en *Gil Blas* hacia el año 1892, por su aire pálido y triste, "mirando la vida con ojos desesperados, juzgándolo todo lamentable y desolador, impregnado de melancolía".

---

(1) *Phisiologie de l'amour moderne,* p. 95. — París, 1889.
(2) Idem, id., p. 292.
(3) *Essais de litterature contemporaine,* p. 43.

Esta predisposición de ánimo se reveló siempre en sus obras, al través de la evolución literaria que él fué siguiendo. Adherido primeramente a la escuela de Zola, reveló su sentido de la tristeza ambiente en su novela *Tatiana Leilof* (1886), donde describe de modo magistral el melancólico amanecer de París, sucio y soñoliento. Pero las corrientes de su época le llevaron, como a tantos otros escritores jóvenes, a abandonar al maestro de Medan, dejando lo externo y descriptivo por lo íntimo y psicológico, influído por Bourget y la novela rusa, y no poco también por Schopenhauer y Leopardi, cuyo pesimismo fundamental rimaba bien con el de Rod, y había de acompañar a sus novelas al través de sus inclinaciones a la literatura interior, al *intuitivismo* y al simbolismo.

Así dió la dolorosa autobiografía de su alma en dos novelas: *Carrera hacia la muerte* y *El sentido de la vida. Carrera hacia la muerte,* en la que muchos vieron una resurrección de Obermann — como dice el crítico y biógrafo del autor, Víctor Giraud—, no es propiamente una novela, sino más bien "un poema en prosa y, bajo la forma de diario íntimo, una larga lamentación pesimista sobre la vanidad de todo esfuerzo humano... En la confesión de ese escepticismo doloroso e inquieto; en esa obsesión y ese apetito de la muerte, donde todo va a hundirse y aniquilarse, se sentía vibrar la sinceridad vivida de una lúgubre queja, que hubiera podido ser muy bella, de haber hallado forma bastante poderosa" (1). *El sentido de la vida* responde a la corriente espiritualista que en las dos últimas décadas del siglo anterior animaba a la juventud, como reacción contra la etapa de ciencia y naturalismo. Su héroe es un joven que perdió creencias e ilusiones, roído por el análisis y víctima del pesimismo. Pero se casa, y la mujer y la paternidad le hacen adquirir ideas sanas, positivas,

---

(1) Víctor Giraud. *Les Maîtres de l'heure,* cap. *Edouard Rod.*

altruistas, y, últimamente, religiosas. Un año más tarde, Bourget planteaba problema análogo en *El Discípulo*.

Después Rod estudió, en todos sus aspectos, el problema del amor (*Tres corazones, La sacrificada* y *Vida privada de Miguel Teissier*), mostrándole como fiebre penosa, que sacrifica las almas en la religión del dolor. En *Silencio* presenta el amor que sabe callar y renunciar con heroísmo. "Sé de pocas páginas en la literatura contemporánea — escribe Giraud — más punzantes, más sencilla y humanamente trágicas, que aquellas en que el héroe de *Silencio*, Kermoysan, después de una comida, donde ha sabido la muerte de la mujer amada, una noche de nieve, corre a asomarse a un parapeto del Sena; después va a soñar desesperadamente ante la mansión mortuoria, y, cansado de vagar por las negras calles, detiénese al fin en una taberna abierta, donde, frente a un frasco de licor, con la cabeza entre las manos, se abandona libremente a su dolor y a sus sollozos... El, al menos, parece que ha comprado bien caro, por su propio sufrimiento, el derecho de amar" (1).

Gide y su escuela.

La novela psicológica tiene un brote novísimo, y no menos triste que los anteriores, en el grupo de Andrés Gide.

Analiza este escritor la tortura íntima, el esfuerzo penoso de voluntad que existe en toda resolución entre dos términos. "Toda elección—exclama—es espantosa, cuando se piensa en ella". Más que el escepticismo, es la impotencia para decidir entre verdades discordes e incompatibles, lo que constituye el tema de sus novelas, tales como *El inmoralista, La vuelta del hijo pródigo* y *La puerta estrecha*.

Entre los discípulos de Gide, dominan las notas sombrías, no exentas a veces de reminiscencias románticas. "Alguno, como Emilio Clermont, el autor de *Laura*,—escribe Le Goffic—recuerda a Senancour por no sé qué de desesperado; alguno, como Marcelo Proust, el autor de *En busca del tiempo perdido*, procede, por su complicación, del Saint-Beuve de *Voluptuosidad;* hay quien, como Alfonso de Chateaubriant, en *El señor de Lourdines*, entronca directamente con Fromentin; y otro, Carlos Demange—muerto en 1909, a los 25 años, al día siguiente de publicar su *Libro del deseo* — no es sino el reflejo melancólico del pensamiento barresiano" (1). Finalmente, Teodoro de Wyzewa, da en *Valbert* una réplica moderna a Obermann, estudiando intensamente la nueva enfermedad del intelectualismo (2).

Barrés.

Mauricio Barrés (n. 1862), boulangerista, primero, jefe y verbo ahora del partido nacionalista francés, y cantor de la energía nacional, debe lo más granado de su fama literaria a sus obras de espíritu inquieto y enfermizo, cruelmente egotistas y sarcásticamente amorales, analizadoras sutiles de malsanas psicologías.

El protagonista predilecto de sus novelas, es el hombre de individualidad firme, refinada y orgullosa, incompatible con el medio en que vive, y cuyos rozamientos con él se hacen tan dolorosos como los de la carne viva contra los objetos punzantes y ásperos. Así idealiza a todos los descentrados y anormales, llegando a simpatizar con vulgares delincuentes. Pone el instinto frente a toda ley o conveniencia; y expresa el dolor de esas almas solitarias y de *élite*, que se asfixian en el orden

(1) O. c., p. 152.

(1) Le Goffic, *La Litterature française aux XIX et XX siècles*, t. II, p. 251.
(2) Idem, id. p. 252.

reglamentado de nuestras sociedades, y se sienten débiles frente a la vida.

En *Bajo la mirada de los bárbaros,* refleja el malestar agudo de quien se ve obligado a convivir de continuo con gentes que *no son de su patria psíquica* (para decirlo con palabras del autor), cualquiera que sea la calidad de su alma. "Soldados, magistrados, moralistas, educadores": he ahí para él los *bárbaros,* que ponen trabas a la libre expansión del yo. Prosigue la glorificación de ésta en novelas como *Un hombre libre, El jardín de Berenice* (historia de una corista del *Edén Teatro,* que rueda por todos los ámbitos del vicio), y *El enemigo de las leyes,* que es franca apología del anarquismo. La princesa, heroína de esta obra, es un monstruo moral de la calaña de los héroes de Huysmans; es, como dice Nordau (1), "un *Des Esseintes* femenino, que tiene a gala haber sido, de niña, el azote de la casa; que considera a sus padres como enemigos, ama a los niños menos que a los perros, y se entrega, por pura inclinación física, a todo hombre de su agrado. No obstante, el autor la pinta con innegable complacencia, a título de "cultivadora de su yo".

Si Barrés hace literatura exótica o de viaje, es buscando la nota de melancolía, misterio, violencia pasional, contrastes rudos, almas en tortura, cuadros sombríos de acabamiento o de dolor. En *Amori et dolori sacrum,* evoca el lastimoso fin de Venecia, hundiendo en el plomizo cristal de sus lagos sus grandezas medievales marchitas. De su excursión a España, nos da esa visión fúnebre y sádica de nuestro país, cuyo fondo se concentra bien en su título pintoresco: *Sangre, voluptuosidad y muerte.* Es el compendio de sus impresiones hispánicas en nuestras viejas ciudades, ungidas por el Arte y la Historia: de callejas solitarias, propicias a la emboscada y al amor; de templos solemnes, henchidos de solemnidad litúrgica; de mujeres con ojos de brasas,

(1) *Degeneración,* t. II, p. 113.

que atisban tras la cancela, y hombres enjutos de reconcentrada vida interior, como los trazó el pincel de Theotocópuli; ciudades donde cada piedra secular evoca una leyenda de pasión y de misterio, de sangre y de muerte.

A partir de 1897, con *Los Desarraigados,* abjura Barrés sus convicciones egotistas, y se hace el vindicador del nacionalismo francés, el vigilante y acusador de Alemania, el propagandista del *desquite.* Pero en este aspecto no interesa a nuestro estudio.

Mirbeau.

Octavio Mirbeau (1850-1917) es, entre los novelistas de nuestra generación, el último en la serie de los que han cultivado en gran escala la nota estridente y truculenta, *pour épater le bourgeois;* produciendo una literatura malsana, en que la obscenidad naturalista y el sadismo más feroz llegan al límite de lo sensacional.

Mirbeau, boulangerista, primero; anarquista furibundo, después, y converso al nacionalismo en 1914, por obra de la invasión alemana, hasta el punto de solicitar un puesto en las filas de combatientes, fué siempre un espíritu desasosegado y debelador, que parecía complacerse en herir las ideas y los sentimientos tenidos entre los más de los hombres por sanos y normales. El fué quien en la Revista *Les grimaces* (*Muecas*), después de hacer añicos las más altas y sólidas reputaciones de su tiempo, se atrevió a insertar una *Oda al cólera,* pidiéndole que matara a las personas objeto de sus odios.

En *Sebastián Roch* — recuerdo autobiográfico de los días, para él *abominables,* de su niñez, que pasó en el Colegio de jesuítas de Vannes — relata con crudo verismo la tristeza infantil de un internado religioso, por la vida monótona, seca, reglamentada, fastidiosa, exenta de toda espontaneidad, y propicia a la fermentación de todas las pasiones sórdidas.

En *El calvario*—la mejor acaso de sus novelas—pre-

senta un caso de abulia intensamente doloroso y triste. El protagonista, Juan Mintié, va poco a poco degradándose de cuerpo y de espíritu en poder de su amante Julieta Roux, adorable e irresistible vampiresa, que le absorbe y le aniquila. Y el drama está en la lucha atroz que se libra dentro de su conciencia, entre su fondo moral, que comprende y juzga severamente su envilecimiento, y su voluntad nula y su ardor erótico, que le entregan vencido en las garras de la peligrosa Circe.

No es triste, sino afectadamente descocado y libertino —modelo del vulgar *libro verde*—, su conocido *Diario de una camarera;* pero rebasan la medida de lo horripilante, hasta hacerse de lectura imposible, algunas páginas de *El jardín de los suplicios* (1899).

Supone esta obra un diálogo entre amigos, que filosofan sobre lo arraigado del instinto del crimen en los hombres, considerándole no menos fundamental de nuestra especie que el instinto genésico. Habla uno de ellos de un asesino que sólo mataba mujeres para violarlas. "Su sport era que el espasmo de placer del uno coincidiese exactamente con el espasmo de muerte de la otra". Y prosigue, en forma dialogada y amena, una serie de terroríficos relatos acerca de crímenes y crueldades refinadísimas, realizados en el jardín de Clara, la cual hace en él experiencias de los suplicios que aprendió e inventó en China, poniendo al servicio del mal todos los recursos de ingenio, imaginación y exquisitez, propios del temperamento femenino más complejo y morboso. "La mujer — escribe Mirbeau — tiene una fuerza invencible de destrucción, como la naturaleza. Siendo la matriz de la vida, es, por eso mismo, la matriz de la muerte" (1).

Los veintiún días de un neurasténico, es la novela del neurótico, obsesionado por la muerte, que viaja, huyendo en vano de su idea fija lancinante; realiza en Roma extravagancias mil, contagia su obsesión a un amigo, y acaba por creer que él mismo está muerto hace veinte años. Es un caso clínico, de los que se complacía en exhumar la novela naturalista. Finalmente, la obra última de Mirbeau, *Dingo* (1913), es un capricho de escepticismo literario, donde un perro expone su filosofía y su desprecio del mundo.

(1) *Le jardin des supplices,* p. XXVII.

France.

El alto espíritu de Anatolio France (n. 1844), eternamente inquieto, movedizo, curioso de todas las veredas de la vida y del arte, no cabe en los estrechos límites de ninguna fórmula de clasificación. Crítico y humanista, poeta y filósofo, novelador arqueológico, de costumbres y de almas, su ágil pluma se renueva a cada paso. Pero bajo sus evocaciones clásicas, y entre sus estudios contemporáneos, en sus comentarios profundos, en su ironía elegante y sutil, de que es maestro indiscutible; bajo el escepticismo manso, ligero y sonriente, que fluye de sus narraciones exquisitas; la vida, que su análisis zumbón sabe alquitarar y exprimir sabiamente, deja en sus obras un agrio zumo de melancolía y desencanto.

Aunque muy lejos de la nota patética y del cuadro sombrío, tan familiares a Zola, es quizás, después de éste, el escritor que más cantidad de tipos y situaciones lamentables, y más cuadros amargos de la sociedad francesa ha llevado a sus obras, si bien suavizándolos al pasar por el tamiz de su pluma ática, y de su espíritu burlonamente volteriano, comprensivo e indulgente para todo y para todos.

Pero a esta actitud de blanda indulgencia, de conformidad irónica, que no abandona jamás la sonrisa, aunque destile todas las hieles de la existencia, no llegó France sino gradualmente, por la acción sedante de los años.

Entre sus novelas de juventud, el pesimismo básico de su espíritu revistió en él caracteres de estridencia

dolorosa. Así es la obra titulada *Deseos de Juan Servien,* publicada en 1882, pero compuesta probablemente diez años antes, donde Julio Lemaître cree ver el recuerdo autobiográfico de la mocedad de France, *cuyo sabor fué amargo tantas veces,* según él decía (1). Hay en esta novela una acritud y una dureza desusadas en su autor, y que éste, ya al publicarla, se reprochó como achaques de la impetuosidad juvenil. El libro es la triste historia del hijo de un encuadernador, a quien el estudio constante forja un alma desmesurada, henchida de sueños, aspiraciones y deseos imposibles, y que, vencido en la lucha con la prosa cotidiana, acaba suicidándose. En él influyen las dificultades de la vida ordinaria, el exceso de su sensibilidad, las desilusiones respecto a la ciencia, la religión, el arte, la filosofía y la historia, propias de aquel tiempo, y hasta las tragedias de la vida pública francesa en los años de 1870 y 1871. "¿Qué Dios inepto y feroz — dice el autor, refiriéndose a su héroe — había madurado en la pobreza su alma llena de deseos?"

Mas France rectifica pronto esa actitud patética, para adoptar su posición habitual de humorismo, negro, pero suave. Uno de sus comentaristas, Víctor Giraud, estudiando su colección de novelas, agrupadas bajo el título común de *Historia contemporánea*, hace observar que, aunque el autor no toma demasiado en serio a sus muñecos, ni siente hacia sus penas piedad alguna, los lectores no pueden menos de compadecer sus cuitas, y entristecerse por la nota amarga y pesimista de la visión del mundo que tales relatos nos ofrecen. "¡Cómo—exclama—entre todos esos contemporáneos que desfilan ante nosotros, no hay un alma honrada, sana y recta! ¡Nada más que intrigantes, pillos, ineptos, cobardes o imbéciles! Sólo hay un ser simpático: el perro Riquet" (2).

Entre sus obras, no obstante, hay figuras delicadas, co-

(1) Lemaître, *Les Contemporains,* t. II, p. 88.
(2) *Les Maîtres de l'Heure,* p. 278-79.—París, 1919.

mo el protagonista de *El crimen de Silvestre Bonard;* el viejo sabio, tenido por todos como gran egoísta, que vende su biblioteca—la ilusión única de su alma—, reunida libro a libro en muchos años de trabajo y existencia austera, para dotar desinteresadamente a una niña, con quien ningún lazo obligatorio le une; pero en la cual entrevé una flor pura de alegría juvenil. Abundan, es cierto, considerablemente, las notas acerbas.

Las opiniones de Jerónimo Coignard son—según frase de Lemaître—, "el más radical breviario de escepticismo que se ha publicado después de Montaigne". Para el maestro Coignard—que es probablemente el propio maestro France—los hombres, chicos o grandes, no son sino bestias feroces y desagradables; y el que tuvo trato con los libros, "conservará para siempre una altiva amargura y una tristeza soberbia".

En *El jardín de Epicuro*—complemento de la desolada filosofía de la obra anterior—declara France que es preciso no pensar en nada, "para no sentir cruelmente el trágico absurdo de la vida", y que "la raíz de nuestra tristeza y de nuestros disgustos se halla en la absoluta ignorancia de nuestra razón de existir".

Pero France no pierde su actitud displicente ante los dolores que exhuma. El mismo espectáculo de la guillotina en funciones, descrito en *Los dioses tienen sed,* no logra emocionarle, ni interrumpir su ironía sonriente.

De los admirables tipos, en que ha reflejado su filosofía, a la vez epicúrea y decepcionada: los *Silvestre Bonard, abate Coignard* y *Mr. Bergeret,* fijémonos en este último, tomado en la etapa lamentable de su pobre vida vulgar, en que le retrata magistralmente *El maniquí de mimbre.*

El señor Bergeret es un obscuro profesor de Literatura clásica: hombre manso, comprensivo y razonador, que vegeta en una Universidad de provincia, soportando a sus jefes, el Decano y el Rector, que le humillan con su orgullosa superioridad jerárquica; doblando ya la cumbre de la edad, sin ilusiones ni esperanzas, añorando los goces que no puede gustar: comodida-

des, honores, mujeres hermosas y trato aristocrático. Y aguanta su mediocridad con filosófica resignación, no exenta de melancolía.

Preparando su lección de *La Eneida*—escribe France, al pintar a su héroe —, "se complacía en construir su tristeza y su hastío, pensando que su vida era pobre, monótona y encarcelada; que su mujer tenía un alma vulgar y un cuerpo ya marchito; que sus hijas no le querían, y que los combates de Turno y Eneas carecen de todo encanto" (1).

Un día sorprende a su esposa en la sala de su casa, en íntimo coloquio con su discípulo predilecto. El instinto ancestral le infunde impulsos homicidas; su reflexión de sabio le sugiere un tropel de soluciones y máximas éticas, jurídicas y teológicas, que paralizan su acción. Al fin, sale y va al comedor, sin hacer nada, abrumado, pareciéndole nuevo cuanto le rodea, y se encierra en su estudio, leyendo maquinalmente un Boletín de Filología, mientras monologa sobre su infortunio—que halla ridículo—y no puede menos de evocar sobre él su cultura literaria y filosófica, analizándole como si fuera un tema ajeno de estudio. Y piensa en su vida destrozada. No ama a su esposa, pero la necesita. Es la rutina de vivir, el deseo metódico, el amparo de sus hijas. Y llora. De pronto, su mirada se detiene en el maniquí de mimbre, especie de enorme pollera, que siempre le había sido molesto, y que su mujer se empeñaba en tener en su despacho, rozando, rígido, las ediciones de Catulo y Petronio. "Aquel día el maniquí le pareció la propia señora de Bergeret en cuerpo y alma, la señora de Bergeret odiosa y grotesca. Lanzóse a ella, la oprimió, hizo crujir entre sus brazos los mimbres resecos, la derribó, la pisoteó, la mutiló; y, al fin, cogiéndola en alto, la tiró por la ventana... Tenía el convencimien-

(1) *El maniquí de mimbre,* versión de Ruiz Contreras, p. 10.

to de haber realizado un acto verdaderamente simbólico..." (1). Y esta es su venganza.

Sale de casa sin rumbo, y ve en su puerta un dibujo infantil de un muñeco astado con la inscripción: *Bergeret*. Es la publicidad y la befa de su deshonra. Y divagando sobre los *grafitos* de inscripciones pompeyanas, va a casa del zapatero y del librero. Ha entrevisto su libertad. Se ha serenado, y la imagen de los adúlteros se le aparece, "como el frontispicio belga de un libro lascivo".

Bergeret se incomunica dentro de la casa con su mujer, quitándole la dirección del menaje; y sufre a criadas torpes, cuando no tiene él mismo que ir en busca de provisiones, y padece calumnias de vecinos y colegas, y desprecios y burlas de su propia cónyuge; y ésta adquiere deudas para vestirse, que recaen sobre el sufrido esposo en forma de lluvia de facturas y de una demanda judicial. Y el infeliz, incapaz de odiar, disculpándolo todo, aunque le atormente, arrastra su desdicha, refugiándose en los libros. Sabe que la vida es mala, el mundo catastrófico, y se resigna melancólicamente.

La sensualidad, eterna fuente de decepción y amargura, es acaso la facultad dominadora de France, como han hecho observar sus críticos Giraud y Michaut, y como él mismo ha manifestado claramente. (*Puedo decir que mi existencia no fué sino un largo deseo*).

De aquí su aversión a las doctrinas ascéticas, como la estoica y la cristiana; su debilidad por el galante siglo de Luis XV, y su preferencia, en las exhumaciones arqueológicas, por el mundo clásico, de libre erotismo pagano. El poeta de *Bodas corintias* había de ser el pintor de las calenturientas pasiones de *El lirio rojo,* el admirable evocador de la licenciosa corte de Alejandría y de la vida carnalmente espléndida de la cortesana Thais; el pintor de innúmeras escenas de voluptuosidad refinada al través de todos los tiempos, desde la historia an-

(1) Idem, id.

tigua hasta la contemporánea, y en todas las cuales, a la embriaguez de la pasión sucede el torcedor del desencanto, el remordimiento, el hastío o la ilusión fallida.

"De la sensualidad de France — escribe Giraud — provienen la amargura, la tristeza y el gusto de ceniza que se desprenden de su obra; pues como todos los grandes epicúreos, no ha podido saciar su inmortal deseo, ha visto mezclarse en todas sus alegrías la sombra de la muerte, y ha tocado la irremediable nada que en ella hay (1)".

La novela exótica: Pierre Loti y sus discípulos

Luis M.ª Julián Viaud (1850-1923), que ha inmortalizado el pseudónimo de *Pierre Loti* con sus exquisitas novelas exóticas — eco de sus lejanos viajes por los mares boreales, el Senegal, Marruecos, Constantinopla, el Tonkin, el Japón, Oceanía, etc.—, no es un sistemático pesimista. Pero esos cuadros deliciosos, llenos de verismo, plasticidad y ambiente local, que se llaman *El pescador de Islandia, La novela de un spahí, Aziyade, Madame Chrysantéme, Baahu,* etc., no obstante su graciosa impasibilidad, dejan en nosotros cierto sabor amargo.

Muy bien han sorprendido y explicado ese fenómeno, críticos tan expertos como Jorge Pellisier y Emilio Faguet.

"Lo que hace de Loti un pesimista de clase particular —escribe Pellisier—es que su rasgo más característico es el miedo a la nada, el horror de ese gran agujero, como él dice; de esa fosa abierta, que tarde o temprano ha de tragarnos... Nada dura aquí abajo: esa es la eterna queja de Loti... Nada dura; y ese mortificante pensamiento aguijonea sin cesar su espíritu. A veces se pone a escuchar a su alrededor el deslizamiento inexorable de las

(1) *Les maitres de l'heure.* Cap. V. M. *Anatole France,* p. 308.

horas, oye latir un gran reloj misterioso de la eternidad, y siente al tiempo volar, huir, huir, con una rapidez que cae en el vacío... Tal pensamiento le estropea la vida, le estropea lo único que la vida tiene de bueno: el amor. Apenas ama, apenas es amado en alguna parte, ya piensa en los sufrimientos de la inevitable separación, y se mezcla a su amor *un no sé qué extraño y mortal, una preocupación del más allá, una angustia, una inquietud de ver acabarse todo* (1)... Loti sabe que nada dura, y el pensamiento del polvo final es para él una verdadera opresión... Pero lo que atormenta a Loti más aún que la idea del definitivo sueño, es la de la tumba que se abre poco a poco en nuestra vida, conforme avanzamos por ella... No es la muerte lo que más teme Loti, son las muertes parciales de cada hora que pasa y perece. Un sentimiento intenso, profundo, contínuo, de esas mil muertes de que la vida está hecha: tal es el mal de Loti" (2).

Faguet se expresa en las siguientes palabras:

"Ninguna filosofía hay en estas obras de artista, sino una impresión general casi idéntica a la de los últimos libros de Maupassant: melancólica tristeza, y una especie de punzante angustia ante el pensamiento del tiempo que se desliza de la vida que huye, o, más bien, de esa muerte parcial de cada instante, que arrastra algo nuestro en la sima eterna; nostalgia de los más caros recuerdos que se intenta reavivar, pero más bien para sufrir que para gozar con ellos de nuevo; tal es el sentimiento general que se experimenta siempre ante las páginas más brillantes del pintor del Océano y del desierto. Chateaubriand fué igual. El viajar, sea lejos, sea "a las orillas próximas", es siempre, como ha dicho Musset,

(1) Palabras de Loti.

(2) Pellisier, *Le pessimisme contemporain.* Artículo inserto en su libro *Essais de Litterature contemporaine,* páginas 39 a 42.

para ir a buscar algún azar, y para recoger algún sufrimiento" (1).

Lo propio podría decirse de los novelistas exóticos que siguen las huellas del maestro *Loti;* tales, entre otros, como Luis Bertrand, Nolly, Pommerol, Ajalbert, Boissiere, Farrère y Myriam Harry—la hebrea cosmopolita, que ha renovado el orientalismo en las letras francesas—. Su novela *La divina canción,* voluptuosa y triste, expresa la inconsistencia del amor, sometido a la mutabilidad de los cambios de ambiente.

Margueritte.

El argelino Pablo Margueritte (n. 1860), antiguo adepto de Zola, converso después a más serenas y delicadas normas literarias, es el cantor de las vidas mediocres, de las luchas pasionales que surgen en el ambiente cotidiano, de la bondad sencilla y prosaica, del esfuerzo obscuro, regular y resignado. Hijo de un general valeroso—el único que dejó un episodio de gloria en el desastre de Sedán—Margueritte es fiel a los conceptos tradicionales: familia, sociedad, patria, matrimonio indisoluble. Cultiva la novela militar, la histórica y de costumbres. Y — solo o en colaboración con su hermano Víctor—, produce obras tan intensas de vida como *Amantes, La fuerza de las cosas,* la colección *Una época*—referente a 1870-71—, *La llama,* de gran fuerza psicológica y uno de sus mayores éxitos, y *Nosotras las madres,* compuesta en 1914, que cierra con la guerra un ciclo literario.

Fué también renovador de la pantomima, haciéndola obra de arte y pensamiento, pero dándole un espíritu sombrío y aterrador. Así se ve en *Pierrot asesino de su mujer.* "Creo—dice Lemaître—que es Margueritte el primero que ha creado un Pierrot trágico y neuropático, impresionista y alucinado".

(1) *Les lettres en France de 1870 a 1900.*—V. Lavisse y Rambaud, *Histoire générale,* t. XX. cap. XIX, p. 640.

Margueritte—expresando en sus obras una mentalidad burguesa, aunque delicada—es un melancólico y un pesimista, porque su exagerada sentimentalidad, sensiblera en ocasiones, le hace percibir intensamente el lado patético de la vida, y padecer con las crueldades de ésta, analizando con exquisita sutilidad los dolores humanos, y en especial los sufrimientos del corazón.

De un modo especial, estudia agudamente la amargura y la decepción que acompañan o siguen a las ilusiones y a los transportes amorosos. Es en *Pascual Géfosse,* la dolorosa historia de la mujer pura, seducida por un monstruo. *En el retorno,* es la vuelta a la edad juvenil de un coronel cuarentón, que no amó jamás, enamorado entonces como un cadete de una muchacha de quince años, soñando con ingenuidad de adolescente poder inspirarla cariño, descubriendo su error, y resignándose no sin melancolía.

Muy caracterizados personajes de Margueritte dudan del amor, lo mismo del físico que del espiritual. "¿Amar qué es, en suma? ¿Existe eso siquiera?" — se pregunta el héroe de *La confesión póstuma*—. Y el de *Días de prueba* lo define así: "Alegrías a flor de piel, penas a flor de alma, el sueño de una Elvira y el abrazo de meretrices, necesidad de llorar, gana de reir, vaguedad de alma en las noches de estío; en resumen, una decepción inmensa".

La idea de la muerte suele obsesionar a los personajes de Margueritte, como en los cuentos *Manes, Thecel, Fares* y *El insecto,* donde un niño, que mata por distracción a un animalillo, aprende, al hacerlo, lo frágil que es la existencia, y experimenta el terror de sucumbir de igual modo. La sucesión pasajera de cuanto existe — esa muerte gradual de todos los momentos—, manifestándose de forma punzante en la evocación de recuerdos antiguos, inspira al novelista páginas nostálgicamente tristes en *Amantes, Pascual Géfosse, Días de prue-*

ba, Confesión póstuma, y singularmente *La fuerza de las cosas*, novela de la humana inconsistencia, que lleva por lema la máxima de Heráclito: *Todo corre.*

Los novelistas recientes: Descaves, Tinayre, Vogué, León Daudet, Boylesve, etc.

Entre la brillante pléyade de novelistas que en la Francia del siglo XX siguen la huella de los maestros consagrados, hay rasgos confortadores y optimistas de tonificación moral; pero también manifestaciones de tristeza (1).

Luciano Descaves (n. 1861), pintor de los humildes y desheredados, expresa el dolor de la miseria proletaria (*Los emparedados, La Columna, Philemon*), etc.

Marcela Tinayre, la mejor novelista francesa de hoy (*La casa del pecado, La rebelde, La sombra del amor*, etc.), presenta como heroínas a "tristes derrotadas" por los prejuicios sociales masculinos (2), y, en su audaz reivindicación feminista, restaura la tesis de Jorge Sand sobre el derecho de la mujer a la libertad en el amor. Su mejor libro, *La casa del pecado,* es el idilio de la joven Fanny Manolé, truncado y desenlazado en drama, por la sombra tétrica de un confesor laico y jansenista implacable, que persigue al amor como pecado nefando.

Melchor de Vogué (1848-1910), abrevado en las aguas más amargas de la literatura rusa, que él difundió por Occidente, trasplanta a la novela francesa, con *El amo del mar, Los muertos que hablan, etc.,* la religión del sufrimiento humano, creada por Dostoyevsky.

(1) Le Goffic, *La Litterature française aux XIX et XX siécles,* t. II, Cap. *La Litterature presente,* p. 239 y sigs.

(2) Blasco Ibáñez. Prólogo a la versión castellana de *La casa del pecado.*

León Daudet (n. 1868), hijo del glorioso autor de *Tartarín,* monárquico, restaurador de las tradiciones francesas, y violento polemista, sobresale por su estro sombrío (*El astro negro, Los Kamtchaca, Susana,* etc.)

Renato Boylesve (n. 1867), describe con melancólica decepción las pasiones sordas y mezquinas de provincia. en obras como *El niño en la balaustrada* (1).

Jaloux.

Edmundo Jaloux (n. 1878), autor, primero, de poemas fantásticos bajo el influjo simbolista, hizo después novelas de observación del mundo burgués, a lo Balzac; obras—como dice su biógrafo y amigo fraternal Miomandre—, "de una amargura profunda, en las que describe con minucia los ambientes de la mediocridad, las pequeñas almas que se agitan a ras de tierra. *Las sanguijuelas* y *La escuela de los matrimonios,* son el resultado tangible de esta inquietud y de la probidad espiritual del novelista... Pobres historias de dinero, conspiraciones sordas, paciencias infinitas del odio, del rencor y de la avidez; pequeños dramas del egoísmo".

Sobre su novela fundamental, *El demonio de la vida,* escribe Blasco Ibáñez: "La tesis de *El demonio de la vida* es áspera, desgarradora. Este libro encierra a la vez la más angustiosa novela pasional y el desarrollo de un caso curioso de ideología mórbida. El demonio de la vida es la fuerza obscura y poderosa que nos empuja a pedir a la existencia su máximo de intensidad".

El resto es silencio, es un drama vulgar de adulterio, visto al través de los ojos inocentes de un niño, que, como es lógico, no comprende las lágrimas de la madre ni la indignación del padre, y, al ser hombre, cuenta fragmentariamente sus recuerdos. De esta obra dice Regnier: "Nada

(1) Publicado recientemente en castellano, con prólogo de Blasco Ibáñez.

más delicado de estudiar que el niño; y es el alma de un niño la que palpita, se inquieta y sufre en esas páginas de análisis amargo y doloroso, escritas por Jaloux; de un niño, adivinando en torno de él una aventura sentimental que no puede comprender, pero de la que sufre en silencio toda la sorda angustia". Y añade Blasco: "El libro de Jaloux es la más obscura y muda tragedia que puede atravesar un alma infantil".

"*Humos en el campo* es una historia sombría y patética, en la que aparece con todo su horror la irresponsabilidad de las faltas humanas. Del conflicto entre un hombre egoísta de carácter ligero, una coqueta, una esposa de gran corazón, pero tenaz, y un joven sentimental y débil, surge una tragedia semejante a las del teatro antiguo, que tiene por escenario la vieja y melancólica ciudad de Aix, con sus palacios agrietados, sus jardines melancólicos, su perfume secular y vagoroso..." (1).

2—El teatro.

Rasgos del teatro latino en nuestros días. — El drama naturalista y el "Teatro libre". — Curel, Hervieu, Brieux, Bataille.—El teatro violento: el "Grand Guignol". — Otros dramaturgos.

El teatro latino de nuestros días, aunque menos sistemático en su lobreguez que el de los pueblos del Norte, no puede tampoco sustraerse a la inquietud y el disgusto ambientes. Como la dramaturgia escandinava, germana y sajona, analiza las graves crisis morales

(1) V. Blasco Ibáñez, estudio sobre Jaloux, preliminar a la versión castellana de *El demonio de la vida*.

y económicas que sufre nuestra sociedad; presenta los daños de una tradición arcaica, de un prejuicio ético o filosófico, de una ley injusta, de un vicio social; a veces, de una dolencia orgánica, de un ambiente corrompido, de un influjo ancestral morboso. Sabe extraer de los hechos más vulgares, de los objetos más nimios, toda una amplia filosofía irónica o doliente; hacernos sentir la indiferencia con que el mundo físico sigue su curso inmutable y normal, ajeno a las tempestades humanas y a los estragos del dolor, que nos acecha en nuestro camino; descubrir el panorama interno de las almas sensitivas, en su complejidad multiforme; hacer sentir el peso inexorable de una fatalidad ciega y cruel. Frecuentemente, expresa el ímpetu de la pasión bravía y arrolladora, saltando como un torrente sobre los débiles diques que puedan oponerla deberes morales o religiosos, fuertemente minados en su base por las nuevas ideas.

El teatro italiano produce esos dramas ásperos y estridentes de Roberto Bracco y Marco Praga, y las desoladas tragedias de D'Annunzio, estudiadas en otro lugar.

El teatro francés, que impone en Italia y en los demás países sus modelos y aun sus originales, abunda en casos clínicos y psicopáticos, y hace resaltar, sobre todos los asuntos de la dramaturgia contemporánea, el eterno tema del adulterio y el divorcio, fuentes inagotables de conflictos dramáticos.

Pasemos sumaria reseña a los dramaturgos franceses que de modo más característico expresan el malestar pesimista de las postrimerías del siglo XIX y los comienzos del XX.

* * *

El naturalismo no pudo conquistar al teatro. Era harto analizador y minucioso para brillar en un arte todo síntesis. Zola y sus discípulos, que se lo propusieron con sus ensayos reiterados, fracasaron siempre. Sólo Enrique

Becque (1837-1899), con el estreno de *Los cuervos* (1882), pareció inaugurar una nueva etapa teatral, imponiendo al público parisién una dramaturgia francamente naturalista.

Refiriéndose a Becque, escribe Pellissier: "Su arte triunfa, y también su misantropía, en hacernos aceptar como muestras de la humanidad media, a personajes que, sin nada enorme en sus propósitos, sin ningún acto por su parte de que nos podamos escandalizar, respiran una inmoralidad monstruosa; pero tan natural, que ellos no la advierten, y nosotros mismos no podemos percibirla a veces sino por la reflexión. El tipo del género es *La parisién*... obra maestra de ironía misantrópica... donde nada desentona, y que se sostiene tan perfectamente desde el principio al fin, que su efecto ha de ser, o hacernos tomar a los personajes por las mejores personas del mundo, ocultando a nuestra sencillez su perversidad fundamental, o hacernos considerar a la humanidad entera como un montón de bellacos, si reflexionamos que en lo que aquéllos han hecho o dicho no hemos encontrado nada escandaloso, ni siquiera insólito" (1).

Los cuervos y *La Parisién*, dramas sombríos—con arreglo a la estética del maestro de Medan—, fueron seguidos por una irrupción de ensayos de patología escénica, para cuya experimentación fundó su célebre *Teatro libre* Andrés Antoine. Pero el naturalismo había llegado tarde, cuando el gusto público rechazaba ya los eternos casos clínicos; y Antoine dió hospitalidad en su teatro, con amplio sentido ecléctico, a todas las sucesivas direcciones dramáticas de juventud, radicalismo y renovación. No obstante, la acidez, la truculencia y el pesimismo continuaron. *Los resignados*, de Enrique Céard; *El mar* y *El maestro*, de Juan Jullien, y *Monsieur Lamblin*, de Jorge Ancey, no son menos amargos que los dramas de Becque.

(1) *Litterature contemporaine*, ps. 64 a 65.

* * *

La reacción simbolista, dominante en la poesía finisecular, y que dió al teatro belga tan gran dramaturgo como Mæterlinck, tuvo entre los comediógrafos franceses un cultivador afortunado en el vizconde Francisco de Curel (n. 1854).

Cada obra suya—fértil en psicologías extrañas y sutiles—, plantea un problema transcendental de la vida, con espíritu elevado, pero también con pesimismo acerbo. Dramas como *Los fósiles, La invitada, La muchacha salvaje, Aletazo*, etc., son de una desolada idealidad. Algunos, como *La comida del león* y *El nuevo ídolo*, dejan "angustioso recuerdo", como dice un crítico del autor (1).

En *La comida del león*, un filántropo, Juan de Sancy, consagra su vida a mejorar la suerte de los obreros, sacrificándose por su dicha, y propagando entre ellos una especie de socialismo cristiano. Pero aspira a una tutela patriarcal sobre sus protegidos. Entonces, un anarquista le mata; sublévase la multitud, incendiando el bosque, cuya riqueza forestal había defendido el apóstol contra la intromisión del capitalismo; y así convierte en realidad el apólogo que él refirió antes a sus prosélitos. Las hienas devorarán al león, cansadas de no tener sino restos de su comida.

En *El nuevo ídolo*, el Dr. Donnat, llevado por su fanática pasión hacia la ciencia, no duda en inocular el virus del cáncer a una joven tuberculosa, que cree próxima a morir, a fin de realizar experimentos terapéuticos. La enferma se cura milagrosamente de la tisis, quedando sujeta al horror del mal canceroso. Pero es una mística, y, enterada del caso, lejos de reprochar

(1) Roger le Brun, *F. de Curel*. París, 1905.

al imprudente médico, se muestra feliz en ofrendar salud y vida para el beneficio de sus semejantes. Y el sabio queda doblemente desconcertado, acabando por comprender que la ciencia no es nada ante la fe sencilla en el bien, y la firme voluntad para realizarle.

La comedia francesa contemporánea, bajo su amable mundanidad, conserva el fondo amargo de la dramaturgia de Alejandro Dumas. Muy acentuadamente se observa en Pablo Hervieu (n. 1857), que presenta, "con menos genio—escribe Le Groffic—, un pesimismo igualmente cruel. personajes masculinos, cuya fisiología se establece previamente, y a los que, bajo su barniz mundano, muestra semejantes a nuestros antepasados de las cavernas; la concepción esencialmente simbólica de una humanidad en estado de guerra permanente, donde el hombre, el varón, es siempre el cazador, y la mujer una presa eternamente codiciada..." (1).

Hervieu resucita las tesis morales, analiza difíciles estados de alma, opone los fueros del individuo frente a la tiranía de la ley (*Las tenazas, La ley del hombre, El dédalo,* etc.), y exhuma la fatalidad inexorable del teatro griego (*El destino manda*).

Eugenio Brieux (n. 1858), hijo de un obrero, es el rudo censor de la hipocresía social. Su sátira acerba fustiga, en *Las sustitutas*, a las madres que confían sus hijos a pechos mercenarios; en *La evasión*—que es un fiel estudio patológico—, al charlatanismo y la inconsciencia de los médicos; en *Amiguita,* la explotación inícua de la obrera; en *Resultados de las carreras,* las ignominias del juego. En *Los avariosos,* drama prohibido por la censura, expresa la transcendencia social de la avariosis, y plantea el problema de si los heridos por la terrible enfermedad tienen derecho al matrimonio y a la generación.

Enrique Bataille (1872-1922), hijo de la triste y brumosa provincia atlántica del Aude, y abrumado a los 15

(1) O. c., t. II, p. 186.

años por penas terribles, es testimonio vivo—como escribe su biógrafo Amiel—de cómo "los grandes dolores de una adolescencia delicada, son generadores de tristezas del hombre, sordas... indiscernibles" (1). He ahí quizás la clave de la melancolía en que rebosa el teatro de este autor. Aparte sus tragedias legendarias *La leprosa* y *Tu sangre,* que ya en su título evocan dolientes perspectivas, al abordar el drama moderno, que le dió su mayor notoriedad, supo llevar a él toda la intensa amargura del suceso cotidiano, que deja a la mayoría indiferente.

En *La marcha nupcial,* una joven provinciana se fuga con su profesor de piano, y un día, pesarosa de su error, y desencantada de todo, se suicida. En *La mujer desnuda,* la amante sencilla y abnegada, que acompañó al hombre en sus días malos, es suplantada por la rival lujosa de los tiempos mejores, y la infeliz arrastra su dolor igual que una cadena, rota la ilusión, vacía la vida, como tantas otras, víctimas del egoísmo o la incomprensión de los hombres.

Bataille, por su estudio de angustias íntimas, es un Ibsen menos nebuloso y más concreto—dice el crítico Amiel—. Sus personajes son seres insignificantes, frágiles marionetas, de cuyos hilos motores tira una fuerza oculta. "Son risibles en la cuarta página del periódico, pero son dignos de piedad para el corazón del observador, pues son víctimas de algún principio original" (2).

* * *

El teatro violento tiene también un caracterizado representa en Emilio Fabre (n. 1870), con sus ásperos dramas sociológicos *La vida pública, Los vientres dorados* y *Las langostas;* y, pasando por diversos cultivadores y en-

(1) Dionisio Amiel. *Henri Bataille.*
(2) Amiel, o c., p. 21.

sayos, cada vez más emocionales y simplistas en la trama escénica, llega al esquemático *Grand-Guignol,* drama sumario, formado por un solo hecho, que busca meramente sacudir los nervios del espectador, con un trallazo o una descarga de electricidad. No es una reflexiva melancolía, sino una angustia fisiológica, lo que esos dramas producen; tanto más fuerte, cuanto más corta y concentrada. ¿Quién no recuerda la espeluznante situación de *En el teléfono,* de Carlos Foley, la tragedia invisible que el hilo eléctrico esparce a distancia, más atroz por la imposibilidad de remediarla para el personaje que la está escuchando. Andrés de Lorde (n. 1871), y Oscar Metener (1850-1913), son los creadores del género.

* * *

En la mayoría de los demás dramaturgos franceses novísimos, los Lemaitre (1853-1914), Donnay (n. 1862), el pintor de abúlicos Tristán Bernard, y tantos otros, sería fácil espigar notas dolorosas.

Frente al pesimismo general, alzan su gesto consolador contados dramatizadores del optimismo; tales como Alfredo Capus (1858-1922), en la comedia de salón, y Edmundo Rostand (n. 1868), restaurador del drama romántico, exuberante de gallardías y heroísmos; el cantor de las arrogancias de *Cyrano de Bergerac* y del canto al sol de *Chantecler.* Pero la nota sombría prevalece en los más recientes y actuales comediógrafos.

A la tristeza de uno de ellos, R. Lenormand, que está hoy en plena floración, dedica un substancioso artículo de divulgación Alberto Insúa. Oigámosle: "Es un teatro doloroso — escribe — un teatro que hace pensar y sufrir, que deprime y que angustia. Es un teatro de temas obscuros y de conflictos sin solución. Es el teatro de la inquietud ideológica, del martirio amoroso, de la miseria, de la atroz incoherencia de la vida. Es el teatro de un hombre educado en los textos de Nietzsche, de Ibsen, de Gorki".

Entre sus obras escénicas, *Polvo* es la herrumbre de una casa vetusta, ahogando un amor joven. *Los fracasados* es "...el drama de un poeta y una comediante inteligente, que arrastran una vida de miseria física y de exaltaciones pasionales, perseguidos por el fracaso. Es una historia sombría, amarga y terriblemente verosímil. Es la historia de los que se mueren de hambre porque les falta talento, malicia o cinismo para sortear los obstáculos de la vida. Es la historia de los que luchan algún tiempo contra el hambre, y, al fin, por los atajos del alcohol y de la prostitución, van a la muerte: a la muerte, que les espera en el hospital, si les ha faltado valor para abreviar la ruta... *Ella* se prostituye para seguir con *El,* y *El,* después de luchar contra los celos, alcoholizándose, la mata y se mata" (1).

3.—El retorno a la serenidad.

Naturismo, unanimismo y arte social

El pesimismo y la lobreguez en la literatura *fin de siglo,* habían llegado a extremos imposibles de superar. La tensión en que mantenían al espíritu, era demasiado violenta y anormal para que pudiese persistir. Todos los filones del horror, la depravación y el sensacionalismo estaban agotados. Imposible buscar una emoción nueva en el campo, ya erial, de lo malsano y artificioso. La enfermedad, la muerte, la putrefacción, la locura, el crimen, la blasfemia, el sacrilegio, la crueldad, la lujuria, la pornografía, el egoísmo sin freno, la incoherencia, el efectismo truculento, la abyección, el hambre, la tortura, el dolor, las visiones horripilantes de pesadilla, el culto al

(1) *La Esfera,* 6 de Agosto de 1921.

mal, los refinamientos *contra natura;* toda aberración, toda monstruosidad, toda extravagancia, todo delirio de fantasía enferma, habían sido alquitarados sabiamente, aderezados con adobos literarios, y objeto de loa y glorificación, en nombre de la originalidad y el aristocratismo artístico. Era, como dice gráficamente Baldensperger, una literatura encenagada y convencional, de *superhombres con fondo de apaches* (1). Inútil parecía ya el empeño de *épater le bourgeois*. El buen burgués estaba ya curado de todos los espantos posibles.

Entonces se operó una reación inevitable. La fatiga, el hastío y el agotamiento de lo artificial y tétrico, originaron una corriente literaria nueva, de reconciliación con la Vida, y, por ende con la alegría.

Por lo pronto, pasó el naturalismo, empeñado en convertir la existencia en una clínica o una cloaca; pasaron el simbolismo y el decadentismo, con sus extravagancias lúgubres y su egotismo perverso y antisocial, que hizo escarnio de todos los sentimientos nobles, dejando, como dijo Manuel Ugarte, "la sospecha de lo que puede ser un manicomio" (2). El arte retornó a la Naturaleza, su eterna fuente de inspiración, de donde en todas sus crisis enfermizas sacó vitalidad y aliento, como adquiría vigor el gigante de la fábula, al tocar a su madre, la Tierra.

La literatura de los desequilibrados o los *snobs* dejó de estar de moda; y en el mismo París, centro de todas las neurosis, la juventud formó un grupo literario que volvía los ojos a la serenidad clásica, a los cuadros luminosos, a los horizontes risueños, al perfume rústico y sedante de los campos floridos, a la vida sencilla, lejos del tumulto de las modernas Babeles; a los amores dulces, sanos y fecundos. La capital francesa, hastiada de

(1) Baldensperger, *L'avant guerre dans la litterature française* (1900-1914).

(2) *Los nuevos rumbos de la Literatura en Francia. Nuestro Tiempo.* Abril, 1903.

sus últimos abortos poéticos, dejó descuidadamente la lira; y la recogieron la austera Normandía, la riente Provenza y la grave Alsacia, expulsando las emanaciones de tumbas y orquídeas, con el aire sano de sus montañas o sus costas.

Análoga irrupción regional se produjo en otros países, refrescando con brisas campesinas el ambiente gastado y mefítico de las grandes urbes.

Desde 1895, empezó en Francia el movimiento de restauración natural, ética y espiritualista, que vuelve a la normalidad, al equilibrio, a la sinceridad, a los sentimientos humanos, a las preocupaciones sociales y a la democracia. La literatura se hacía más amplia, serena y generosa, *tendía a cantar para todos, consolando a todos,* según la fórmula de *arte social,* entrevista por Guyau (1). La risa no estaba ya sistemáticamente desterrada de la estética.

Dentro de esa corriente, se forman grupos literarios afines: *el naturismo, el humanismo* y *el arte social,* que apenas difieren sino en el nombre.

Así como Schopenhauer fué el profeta del pesimismo romántico, y Nietzsche el del egotismo lóbrego y antisocial de simbolistas y decadentes, la nueva ideología artística sigue a los teóricos de la democracia: Kautsky, Jaurés, Ferri, Bernstein (2).

Fernando Gregh (n. 1873), fundador del *humanismo,* proclama que "el arte sin la vida no es sino una sombra vana"; y escribe *La belleza de la vida,* donde canta la alegría de vivir, el hogar de ayer y el falansterio de mañana. Sainte Georges de Bouhelier, que con Eugenio de Montfort crea el *naturismo,* rebosa igualmente en fe optimista, que le hace también apóstol de la ciudad futura (3).

(1) *El arte desde el punto de vista sociológico.*

(2) Manuel Ugarte, *Los nuevos rumbos de la Literatura en Francia.*—"Nuestro Tiempo", Abril, 1903.

(3) Le Goffic, *La Litterature française aux XIX et XX siècles,* t, II, p. 168.

Hacia 1908 está en voga la escuela *unanimista,* que podemos estudiar en los artículos de Julio Romain (n. 1885), la cual establece que sobre el interés de lo individual está la vida unánime de los grupos colectivos. Es una variante del arte social y democrático, a lo Zola y Tolstoy.

Al vértigo de lo nuevo y raro, sucede el culto a lo sencillo, lo común al promedio de las gentes; y hasta resurge lo tradicional: el clasicismo en poesía, el catolicismo en religión. Este gana a novelistas como Huysmans, Bourget y Barrés. Francis Jammes (n. 1868) y Pablo Claudel (n. 1870), hacen poesía católica. Se restablecen el respeto a la familia (Bourget, Bazin, Bordeaux), el culto al hogar y a la mujer (Colette Iver, Mauricio Donnay), y el interés por los asuntos públicos y nacionales. Renace el patriotismo con los escritores del terruño (Bédier, Mâle, Maurras), el nacionalismo (Barrés, Verhaeren), y hasta el interés por la colonización (Psichari, Bertrand, Barrière, los Tharaud). Y esa fortificación del alma francesa, ignorada por la frívola observación de los que no concebían otra Francia sino la de los *cabarets* de Montmartre, coadyuva a la admirable abnegación patriótica del pueblo vecino en la gran guerra (1).

Los conversos de la literatura sombría

De 1902 en adelante, el naturismo y el arte social ganaron valiosos adeptos de otras escuelas. Entre los tránsfugas del simbolismo, figuraban poetas tan señalados como Gustavo Khan, Lorenzo Tailhade, Adolfo Retté, Juan Moreas y Enrique Regnier; novelistas tan ilustres como Octavio Mirbeau, Pablo Adam, Pablo y Victor Margueritte y el mismo Anatolio France, a pesar de su elegante escepticismo. Aun los literatos que habían representado más genuinamente el arte lóbrego, atormentado, morboso y egotista, inician rumbos de serenidad y altruísmo.

Mauricio Barrés, en 1897, abjura de su egotismo, y empieza con *Los desarraigados* la serie de sus novelas de la energía nacional. Simbolistas tan ásperos y frenéticos como Richepín y Regnier, deponen sus estridencias, y reciben su consagración de poetas mesurados al abrirles sus puertas la Academia.

El estro sombrío de Mauricio Mæterlinck, empieza a llenarse de luz consoladora desde el traslado del poeta a París, y, sobre todo, desde su matrimonio con la actriz Georgette Leblanc, intérprete de sus obras, y hada disipadora de las nieblas de su espíritu. Y Mæterlinck se convirtió al interés por los problemas de la vida, con *El tesoro de los humildes,* y dió a su dramaturgia rumbos apartados del misterio y la sombra, a partir de *Monna Vanna.* Como dice su crítico Ad. van Bever, "los rayos de luna fatídicos y los melancólicos surtidores de agua, se desvanecieron; las pequeñas marionetas, de gestos raros y cansados, abdicaron su papel, convencidas de una próxima decadencia" (1).

Un pesimista tan lóbrego como Emilio Verhaeren, se empieza a reconciliar con la vida a partir del drama socialista *Alboradas,* llega al canto universal y al optimismo heroico de *El esplendor múltiple* (2), y acaba, inflamado por la invasión alemana de 1914, siendo el poeta nacional de Bélgica.

Y el fenómeno de la tonificación literaria no es privativo de Francia, sino que se extiende a los demás países, aun los de abolengo más fundamentalmente pesimista, como Rusia, donde, desde 1910 hasta la revolu-

(1) Baldensperger, *L'avant guerre dans la litterature française* (1900-1914).

(1) *Les celebrités d'aujour d'hui.* Maurice Mæterlinck.
(2) Albert Mockel, *Un poete de l'energie, Emile Verhaeren. L'œuvre et l'homme.*

ción bolchevique, venía operándose una reacción hacia la serenidad en la literatura, abandonándose las llamadas *cuestiones malditas,* como se indicó al estudiar la novela rusa.

4.—Del futurismo al dadaísmo.

Anarquía literaria: Marinetti y el grupo futurista

El retorno a la sencillez y a la naturalidad, representado por los naturistas y sus afines, no podía ser duradero.

El ansia de novedad y renovación, el prurito efectista, la natural petulancia juvenil, el deseo de llamar la atención a toda costa, ganaron a las generaciones literarias que a sí mismas se llaman hoy de vanguardia, Había que *llegar pronto,* empujando a todos; y es más fácil para un mediano talento adquirir rápida notoriedad con alguna detonancia pintoresca, que laborar callada y serenamente, siguiendo las eternas veredas del arte.

La anarquía literaria del siglo anterior, contenida apenas en las exclusas del simbolismo, se desbordó del todo al desaparecer esta escuela. De 1880 a 1914, s- birán a unos 50 los grupos, capillitas y cenaculillos literarios, según calcula Parmentier (1). Descuellan entre todos, como otras tantas floraciones de la paradoja y el exabrupto, el *futurismo,* el *cubismo,* el *creacionismo,* el *expresionismo,* el *ultraísmo* y el *dadaísmo*—última palabra, por el momento, de la estridencia poética (2)—.

(1) Lo era, al menos, al comenzar el año 1922, en que acabó de escribirse este libro.
(2) *La Litterature et l'Epoque.*

Las dos primeras direcciones son anteriores a la gran guerra; las restantes corresponden a estos años últimos. Coinciden todas ellas en ser doctrinas de superación, que aspiran cada una a ir más lejos en atrevimiento que la anterior, y en el odio común a todo lo corriente y consagrado.

El futurismo, nacido en Italia, y que tiene como verbo y apóstol al italiano Marinetti (n. 1878), es una reacción contra las escuelas finiseculares, que cantaron lo lánguido, enfermo y marchito, y añoraron lo pretérito y la muerte. El futurismo sólo exalta la vitalidad, la fuerza, el movimiento, el peligro, la audacia, la agresividad, la rebelión y la guerra. Canta al porvenir, identificándole con el trepidante rumor de fábricas, talleres, cuarteles, arsenales y puertos; y aspira a suprimir el pasado, pulverizando sin piedad cuanto de él sobrevive.

Marinetti, en su célebre manifiesto futurista, establece una belleza nueva, la velocidad; y declara que un automóvil a toda carrera es más hermoso que la Victoria de Samotracia. Simpatiza con el cañón del artillero y la bomba del anarquista; proclama *como aliado* al temblor de tierra, y preconiza el puñetazo o la bofetada en defensa del futurismo, y el incendio de bibliotecas y museos (1) En su manifiesto a los futuristas españoles, se congratula de que los chiquillos apedreen la Alhambra; y uno de sus adeptos en nuestro país, aconseja saltar sobre los cementerios y hollar las huesas, "de lo cual reirán nuestros antepasados con una alegría futurista" (2).

El futurismo—que a veces amenazó dejar de ser simple aspiración platónica, para trocarse en acción violenta, y que acarreó ruidosos escándalos en las veladas teatrales, y hasta persecuciones a su director—, se extendió a diversos países; pero predominando en Italia,

(1) Marinetti, *El futurismo.* Versión castellana.
(2) Véase la Revista de Madrid *Prometeo,* núm. 20 de 1910.

donde, en 1920, se ha reanudado la publicación de su revista milanesa *Poesía*, paralizada durante la guerra.

El futurismo será absurdo y bárbaro, pero no es en sí triste; pues la tristeza es depresión, y los futuristas afectan un vértigo de energía, y confianza en la acción y en el porvenir. Además, el futurismo suprime la emoción, la piedad, el sentido moral, y todo estado interno de vacilante psicología. Aspira a destruir con ingenuo y firme salvajismo, sin dolor alguno por las ruínas físicas y morales que produzca.

Cubismo

Menos aún se advierte verdadera tristeza en los demás grupos nuevos, creados a partir del cubismo, mal diferenciados entre sí, y que se suceden, se hostilizan, se devoran mutuamente, y se eclipsan en vertiginoso torbellino. En este juvenil plantel literario de lo que llaman los franceses *esprit nouveau*, reveréncíase como a profeta al polaco Guillermo Apollinaire (cuyo verdadero nombre era Wilhelm de Kostrowitzki), nacido en Roma y naturalizado en París; y como maestros y grandes sacerdotes de las nacientes capillas, a Max Jacob, Blaize, Salmón, Cendrars, P. Reverdy, el chileno Huidobro, P. Albert, Birot, Hertz, Deniker y algunos más.

Apollinaire proclama la *sección de oro* como un ideal de avance, y las sucesivas escuelas se disputan después la genuína encarnación de ella. Colabora aquél primero con los futuristas italianos, y es después definidor del cubismo (que pretende entroncar con el simbolismo), y precursor del creacionismo, cuya verdadera paternidad se disputan Reverdy y Huidobro.

El cubismo intenta identificar la pintura y la poesía, busca la cuarta dimensión y el interespacio. El creacionismo se preocupa sólo del tiempo, ateniéndose al presente, como si lo pasado y lo futuro no existieran; y se limita a la simple enumeración de las cosas, rehuyendo las imágenes y todo rastro de emoción.

Aspiran ambas escuelas a sugerir ideas con el mínimo de expresión, en lenguaje menos que telegráfico, donde cada palabra tiene la convencional expresión sintética de todo un cuadro; y renuevan, recordando los antiguos alejandrinos, la arbitraria colocación de las letras en extraños cruces, alineaciones y figuras. El prólogo de Max Jacob al libro de Reverdy, *El cubilete de dados*, contiene ya en germen toda la estética del cubismo, y bosquejos de su derivación el creacionismo (1). Y la Revista parisién del segundo de esos escritores, *Nort-Sud*, es la plataforma de toda la falange cubista y creacionista.

Apollinaire, en obras como *El heresiarca* (1911), reune narraciones de mal gusto, medio místicas, medio sucias, donde se armonizan iglesias y basureros; pero todo en tono superficial y anodino. Su *Poeta asesinado* (1916), es una novela deslabazada e incongruente, que, pese a su título y a las crudezas de sus páginas, deja al autor y a los lectores en indiferentismo glacial. Los versos más famosos del autor, *Caligramas, Poemas de la paz y de la guerra* (1913-1916), producen la misma impresión de vaguedad, incoherencia y puerilidad. No obstante pretender dar sensaciones de la gran lucha, éstas no son precisas, ni fuertes, ni mucho menos de orden emocional.

Parece, pues, canon de la nueva estética, el desflorarlo todo, aun lo más horrible o monstruoso, sin darlo importancia, como puede relatar una muerte un niño

(1) Guillermo de Torre, *La poesía creacionista y la pugna entre sus progenitores*. En este artículo, en el de Rafael Lasso de la Vega, *La sección de oro*, insertos ambos en la Revista de Madrid *Cosmópolis* (números de Agosto y Diciembre de 1920 respectivamente), y en otros trabajos de esta Revista y de *España, Cervantes, Grecia* y alguna más, afectas al movimiento de la novísima poética, podrá el lector español hallar noticia de la evolución literaria que va del futurismo al dadaísmo.

que no tiene conciencia de ella, o referir un idiota los pormenores de un siniestro.

No se trata ya de despertar la emoción poética, como los románticos, o la sensación de realidad abrumadora de los naturalistas; ni siquiera de sugerir un vago ensueño con medios más musicales que plásticos, como los simbolistas; es un simple mariposeo sobre las cosas, dándolas en visión esquemática e informe, y cuidando de que, aun las más terribles y repugnantes en sí mismas, aparezcan indiferentes, sin promover un latido más acelerado del corazón, ni una contracción del semblante impasible.

Creacionismo y ultraísmo

Pero aún el *cubismo* y sus caligramas parecieron a los innovadores demasiado descriptivos y anecdóticos. Se aspira a una poesía que no diga nada, que no signifique nada, que tenga en la simple combinación fonética de palabras todo su valor. A eso obedeció la aparición del *creacionismo,* según le define Huidobro en su *Horizonte cuadrado.*

El creacionismo pretende, en opinión de Pablo Dermée, hacer un arte independiente de la vida, que nada deba a ésta, y que sea "como una isla en el horizonte". Pero bien pronto el propio creacionismo, cuyo origen no se remonta más allá de 1915 a 1917, es excomulgado por *poco creacionista,* por rendir aún cierto tributo a la realidad ambiente, y no parecerse demasiado a la música, ya que algunas de sus estrofas expresan imágenes susceptibles de reproducción pictórica. Y aparecen el *ultraísmo* y el *dadaísmo,* representados, en general, por jóvenes que frisan en la veintena, y afectan ya ser nihilistas, y algunos hasta *siderales;* pues, despreciando todo lo terrestre, se remontan a lo interplanetario.

Bajo las banderas *ultraicas,* se apiñan varios mediocres y rezagados románticos de estro llorón, cuyas estrofas pudieran haberse suscrito en 1830. Pero los más de ese grupo coinciden con los futuristas en su afectación

de iconoclastas, agresivos y furiosamente destructores de todo lo clásico y pretérito; desde la moral y la estética, hasta la gramática, la métrica y aun la lógica más elemental. Como ellos, cantan a los aviones, a las máquinas, a todo lo dinámico; y usan una jerga laberíntica y convencional.

El ultraísmo no es, en rigor, una escuela, ni aun una comunidad, sino un cauce para todos los caprichos y humoradas. No puede tampoco hallarse vestigio de tristeza en esta agrupación juvenil, que hace profesión de fe optimista, mutilando toda sensibilidad, todo sentimiento.

El dadaísmo

Más lejos aún va en el camino de la excentricidad el *dadaísmo,* de abolengo rumano y de nacimiento suizo alemán, cuyos creadores fueron Tristán Tzara y Picavia en Zurich, y del que empieza a hablarse en París y en Madrid en 1919, generalizándose en forma de avanzada dentro de la pléyade ultraísta, en los tres años últimos, de 1920 a 1922. Su aparición ante el público en los teatros de París, y en algunos salones españoles—como los de *Parisiana* y el Ateneo de Madrid y otros de provincias—ha producido escándalos tumultuosos o regocijada algazara.

El *mouvement Dada* pretende ser tan iconoclasta y nihilista como las escuelas de que es filial; pero difiere de ellas en su tono zumbón, y además nace para combatir al cubismo.

En el camino de las afectaciones y las rarezas, no quedaba ya nada por expresar a los reformistas estéticos, y resolvieron, con un salto atrás fabuloso—que sería extraordinario si fuera sincero—volver al balbuceo infantil, al *Da-Da* (que más bien sería Ba-Ba), de la primera niñez. Había un modo más radical de ser nihilistas que negando en verso todo lo creado y por crear: cuidar de que la *Nada* más rigurosa, el más absoluto vacío de todo sentido, de toda emoción, campease en lo

que se llamaba aún literatura, por llamarlo de algún modo. No es ya la combinación onomatopéyica de palabras, donde, al menos, el sonido tenga cierto valor musical, e, indirectamente, sentimental, aunque haya ausencia de ideas, como en algunos poetas simbolistas. Es colocar caprichosamente palabras en libertad, sin norma alguna ideológica o estética; y ni aun las palabras en que todos los simples profanos nos entendemos, sino las más divertidamente incongruentes que al *poeta* (¿?) se le ocurra inventar; y a veces ni palabras, sino sólo letras, y hasta números o signos. Ya hay dadaísta que se permite firmar, como producción de su cosecha, la simple alineación ordenada de las 28 letras del alfabeto, y otros firman espacios en blanco, donde el lector puede imaginar cuanto le acomode.

Es, pues, el *dadaismo* una humorada de jóvenes alegres, que se divierten a costa del público, y que, por burlarse de todo, ni a sí mismos se toman en serio. No son nada, ni pretenden nada, como no sea llamar la atención con sus pintorescos disparates. Y, claro es, de lo que publican no puede extraerse afirmación doctrinal ni estado emocional alguno. No son tristes ni alegres, ni buenos ni malos, ya que, según sus más autorizados y entusiastas definidores, su programa y su ideal son de un franco y consciente cretinismo. He aquí la ingenua confesión de una Revista española, órgano del grupo dadaista, refiriéndose a este movimiento en Francia: "En *Dada*, 391, *Cannibale, Litterature*, etc., una pléyade de jóvenes jocundos y geniales trata inútilmente de idiotizarse. Hasta ellos la humanidad ha intentado comprender; he ahí un grupo juvenil que intenta amputar su cerebro, y vivir por un momento la vida feliz del idiota" (1).

Si alguna impresión de tristeza pudieran causar estos extravíos poéticos a quien en serio los tomase, no sería, en verdad, por las imágenes, ideas o sentimientos que pretendan expresar; pues su consigna es

(1) *Grecia*, núm. 1.—Junio de 1920.

no expresar nada: nos pondríamos tristes tan sólo, pensando en el vilipendio del arte puesto en caricatura; en el pueril desahogo de estos artífices desdichados, que, no sabiendo emplear sus piedras en construcción alguna, se dedican a dispararlas, como proyectiles, contra cuanto los demás construyeron; y sobre todo, viendo el lastimoso espectáculo de esa mocedad, que malgasta esfuerzo y tiempo, tomando como aspiración consciente *batir el record* de la tontería, y que, encontrando agotados los cascabeles, colorines y muecas del *clown*, apela ya, para hacerse notar, a los gestos, impulsos y alaridos del salvaje.

Claro es que el *dadaismo* no pasará a la Historia literaria, ni sus afines trazarán en ella surco duradero, como no le han trazado jamás las escuelas constituídas sobre la deleznable base del artificialismo y la insinceridad. Entre sus legiones, los que poseen talento se salvarán del naufragio, abordando en lo futuro a playas más serenas de arte, como hicieron tantos escritores de campos opuestos, cuya iniciación literaria fué puro *snobismo*.

No mencionamos aquí estas singularidades poéticas, sino por ser *el último grito* en la estética novísima.

5.—La influencia de la gran guerra.

Rasgos generales

Acontecimiento tan transcendental como la guerra de 1914 a 1918, que tan profundamente ha sacudido el alma de todos los pueblos, no podía quedar sin repercusión literaria. Pero es pronto aún para que ésta pueda medirse en toda su intensidad.

Los sucesos capitales de la Historia del mundo, nunca tienen plena consagración artística en el momento que se efectúan. La generación que los vive no puede ser la generación que los canta; pues agota íntegra su actividad en consumarlos, y no ha sedimentado aún

sus recuerdos, ni puede descubrir todas las perspectivas que a la posteridad estarán abiertas. Su visión es más intensa y personal, pero más turbia, unilateral y apasionada. Quizás ello explique el fenómeno positivo de que el gran cantor de la guerra no se ha revelado aún. Un crítico francés se pregunta si los obuses y la metralla no habrán destruído en flor al que lo hubiera podido ser, y si entre tantos hombres de letras muertos en los combates, no yacerá el ignorado genio, el Taso de esta gigante cruzada.

Acaso también el cantor extraordinario que se espera, no llegue nunca a surgir. La grandeza de ese cataclismo universal es excesiva para contenerse en los límites de un libro; y nuestra edad, inquieta y vertiginosa, que desterró la epopeya, por pesada y solemne, concibe y gusta mejor los cuadros aislados, las impresiones sueltas y fugaces.

La guerra ha producido, a pesar de eso, una literatura copiosísima, si no excepcionalmente genial, al menos, cálida, brillante, y llena a la vez de idealidad y de realismo.

Es imposible juzgar aún de ella con entero conocimiento. De lo producido en los países del Norte y Este de Europa, por las conmociones políticas subsiguientes a la guerra, es muy escaso y fragmentario lo que llega a nosotros. De Francia y Bélgica, mejor conocidas, por su proximidad y espíritu difusivo, podemos saber más, gracias a las publicaciones de Mauricio Barrés, Román Rolland, Carlos Le Goffic, Alberto Insúa y Blasco Ibáñez, entre otros (1). Y sólo a esos últimos países referiremos esta rápida impresión.

---

(1) Barrés, *Ecrivains français, pendant la guerre.* — Rolland, *Les poetes contre la guerre. Antologie de la poesie française* (1914-1919).—Le Goffic, *La Litterature française aux XIX et XX siècles*: Apéndice, *Les ecrivains morts pour la patrie,* por Augusto Dupouy.—Insúa, *Páginas de la guerra.*—Blasco Ibáñez, Prólogos a las publicaciones de *La novela literaria,* que edita la casa *Prometeo,* de Valencia.

Por singular, aunque explicable contraste, la literatura francesa, quejumbrosa y pesimista, abatida y doliente en los años prósperos y pacíficos de las postrimerías del siglo anterior, hasta dar en el decadentismo la nota aguda de la impotencia, se vigoriza y se yergue, en la espantosa crisis de la invasión germana, como se yergue, se fortifica y se aprieta en estrechos lazos el alma entera de Francia, con admirable estoicismo, capaz de todas las abnegaciones, por la defensa de la patria, la libertad y el derecho.

Y la literatura se trueca en clarín de guerra, colaborando con las demás actividades del país al mantenimiento del sacro fuego nacional. Hay excepciones de filosófico pacifismo. Román Rolland, enamorado de la cultura germánica, aspira a que los intelectuales franceses y alemanes fraternicen por encima de las fronteras y aun de la sangre de sus respectivos combatientes; manda a Hauptmann un manifiesto amigo, y escribe *Por encima de la lucha.* El ejemplo y la corriente arrastran a algunos poetas, que lanzan sus versos contra la horrible carnicería, en nombre de los vínculos de humanidad. Pero el patriotismo herido, rugiente y férvido, como leona a quien disputan sus cachorros, es la nota general.

El contagio alcanza a los escritores más fríos, irónicos, epicúreos, internacionalistas y enemigos del militarismo. El escéptico France reclama un puesto en las filas del ejército, que su ancianidad no le consiente, y consagra su pluma a la propaganda. El cínico Lavedan, que había proclamado ya en *Servir* la obligación de servir al país natal a costa de todos los sacrificios, hace lo propio, exaltando la familia y la patria. Dos anarquistas, Hervé y Mirbeau, hacen pública y ruidosa conversión a la fe nacional y guerrera. Ernesto Psichari, nieto de Renán, que fué antimilitarista e incrédulo, se convierte a la fe católica y a la fe militar, canta al Ejército en *La llamada a las armas,* lucha como teniente de artillería, y muere en el repliegue de Charleroy. Loti, Barrés, Prevost, Bazin, J. H. Rosny, Donnay, Bataille, Pablo Margueritte, Ri-

chepin, Abel Hermant y Andrés Suarés, se truecan en articulistas militares y patrióticos. Los citados Prevost, Loti, Bernstein, Barbusse y otros no menos conocidos e ilustres, combaten personalmente con las armas en la mano. Los proyectiles enemigos hacen terribles estragos entre los escritores franceses, que sucumben por la patria en número de más de 450 (1). Algunos de ellos, como Psichari y Carlos Péguy, eran ya, más que esperanzas, literatos consagrados.

La guerra sirve de revelación para buen número de talentos: Benjamin, Malherbe, Bertrand, Duhamel, Apollinaire, etc.; y algunos de los escritores anteriores hacen de ella motivo de inspiración para obras hermosas.

Pero ni los antiguos ni los modernos escriben en el tono melancólico y amargo que privó en los tiempos de paz (2). Su literatura es serena, animosa, de confianza en el porvenir, de sano y abundante lirismo; "...no es lacrimosa ni elegíaca, como una literatura de decadencia—dice Insúa—. Es una literatura de renovación y de sacudida del alma nacional" (3). "Los literatos franceses escriben todos sobre el mismo tema, como si cumpliesen un mismo rito, como si sacrificasen sobre un mismo altar. Confortan a su patria en sus dolores, mantienen el fuego de sus esperanzas, aquilatan sus virtudes resurgidas, y juzgan, para censurarlos o aplaudirlos, a sus estrategas y a sus gobernantes" (4).

Surge un género nuevo o renovado: el de las cartas, Diarios, Memorias o narraciones de los que combatieron en los frentes (profesionales de las letras o no). Y las obras impresas o inéditas alusivas a la enorme lucha, podrían, por su número, formar montes más altos que el Himalaya.

(1) Carlos Larronde, *Anthologie des ecrivains français morts pour la patrie.*

(2) Podría citarse alguna excepción de sentimiento de tristeza, aun en la victoria. Así Billiond escribió *La tristesse du vainqueur.*

(3) *Páginas de la guerra*, p. 64.

(4) Idem, p. 63.

La poesía: los cantos de Verhaeren

La guerra ha sido numen de poetas consagrados, tales como Rostand, Regnier, cincelador de brillantes sonetos; Richepin, Bataille, Gregh, Saint-Georges de Bouhelier, Pablo Claudel y Pablo Fort (n. 1872) (llamado el príncipe de los líricos modernos), el cual funda su hoja semanal *Los poemas de Francia*, dando a conocer a muchos jóvenes que estaban en formación poética al romperse las hostilidades.

En general, las visiones de la campaña que unos y otros nos transmiten, son serenas y hasta clásicas en la factura. El entusiasmo patrio y la familiaridad con los espectáculos horrendos, parecen ahogar o embotar toda impresión dolorida. A veces la objetividad es impasible, y hasta esquemática, como en algún poema de Apollinaire.

Enrique Bataille, en sus versos *La Divina tragedia*, refleja poéticamente la tristeza natural que emana de la catástrofe.

Pero el gran cantor de tantos sangrientos estragos es el belga Verhaeren, en sus obras *Las alas rojas de la guerra* y *La Bélgica ensangrentada*, "lo más hondo, lo más puro, lo más noble que se ha escrito sobre los horrores de esta guerra" (1).

En su poema *La catedral de Reims*, rememora la tristeza de tantas maravillas de arte, apiladas por los siglos, y deshechas en un momento por la barbarie humana. Ojivas, pilares, vidrieras, órganos, criptas de muertos ilustres, manos puras de la Virgen, brazos de Cristo, extendidos en ademán de perdón: todo es pulverizado por el

(1) Insúa, *Nuevas páginas de la guerra.*

alud sacrílego, mientras inútilmente los viejos Santos del pórtico ruegan a Dios durante el incendio (1).

La granja de los pantanos de oro describe el bienestar y la riqueza de las fértiles campiñas flamencas, turbadas de modo insólito por los obuses y la metralla enemigos; la angustia y el dolor ahuyentando hombres y mujeres, niños y animales, en procesiones y desbandadas inacabables por los campos verdes y los senderos amarillos; granjas, molinos, establos y graneros convertidos en ruinas humeantes; y los surcos que abrió el arado para fecundar la tierra, trocándose en trincheras sórdidas, donde se incubará la muerte, y donde los pacíficos labriegos de antes, improvisados mílites entonces, "comparten el pan, el odio y el peligro", y acaban su tarea de agricultores abonando con su propio cuerpo, en montones inmensos de cadáveres, aquel campo que tantas veces fertilizó su sudor (2).

A ras de tierra es el poema de la lucha subterránea en esta guerra de topos; el fastidio y la melancolía sin fin de la espera angustiosa e inactiva, acechándose y vigilándose los enemigos de trinchera a trinchera, circulando en la sombra, y preparándose "en secreto tenebroso" la horrible confusión del asalto imprevisto en las tinieblas, el furioso cuerpo a cuerpo; y al aire libre el cárdeno y siniestro resplandor de las explosiones, convirtiendo el cielo en enorme ramillete de llamas suspendidas, cuyas flores son la muerte lanzada en todos sentidos, y haciendo a los deslumbrados ojos creer que los astros luchan entre sí, chocan y se rompen (3).

Alemania exterminadora de razas, es la evocación de la furia germánica en toda su fuerza terrorífica. Describe el autor "las aldeas trastornadas por las hordas", que "no son sino incendio, espanto y furor rojos"; abarrotadas de cadáveres de mujeres violadas, de niños abrazados

(1) *Les ailes rouges de la guerre,* págs. 37 a 41.
(2) O. c., págs. 65 a 73.
(3) O. c., págs. 159 a 164.

a sus hermanitas en el pánico del fusilamiento común y en montón; de ancianos con los dedos crispados hacia la inmensidad azul; de fragmentos humanos, carne o cerebro, dispersos aquí y allá o pegados a los muros en la dispersión de las descargas. E impreca en inspirado apóstrofe a Alemania "fautora de crepúsculo", que aspira a sojuzgar a todos los pueblos, reglamentando el horror desde Bélgica a Armenia (1).

La Bélgica sangrienta es una serie de artículos en prosa, donde con igual vigor, aunque menos lirismo que en los poemas mencionados de *Las Talas rojas de la guerra,* describe Verhaeren la desolación de la lucha en aquel país.

Verhaeren fué víctima también de la guerra, que tan bellos cantos supo inspirarle; pues, en el curso de un viaje de propaganda, pereció en la estación de Rouen bajo las ruedas de un tren en marcha (1916). Con él se malogró acaso el Víctor Hugo de aquellos *años terribles;* el que, habiendo sido testigo ocular de sus grandezas y desdichas, tenía a la vez la penetración psicológica y la visión amplia y transcendental de la tragedia.

"Sólo Verhaeren, el extraño y vigoroso cantor de *Las ciudades tentaculares* — escribe Insúa—, podía haber transmitido a las generaciones futuras una visión entrecortada, sombría y angustiosa de los fondos de esta guerra de ingeniería y de laboratorio, y de la fealdad de las luchas humanas en el siglo XX" (2).

Román Rolland y el grupo pacifista.

La nota patética, dolorosa, impresionista, y, a la vez, el pesimismo desalentado sobre la inutilidad del esfuerzo, de la sangre vertida a torrentes y de las ruínas acumuladas, culmina en el grupo de poetas enemigos de la guerra, por noble idealismo humanitario, por gene-

(1) O. c., ps. 197 a 201.
(2) Insúa, o. c., p. 251.

rosos impulsos de solidaridad entre los hombres. Ya hemos dicho que este grupo tiene por jefe, maestro y faro a Román Rolland.

Algunos de ellos, arrastrados por la vorágine de la movilización, gemían y peleaban en las trincheras, sin fe, sin ideal, con melancolía, con el horror de sentirse a la vez reos y verdugos de lesa humanidad. Otros, los que podían, se expatriaban, buscando un remanso de paz en la Suiza tradicionalmente acogedora, que — como si su enhiesta mole alpina, cubierta de nieve, fuera un símbolo — mantuvo, en el centro mismo de la hoguera que consumía a Europa, la calma fría de su hospitalario albergue para los hombres de todas las naciones en lucha.

Pero unos y otros desahogaban penas, furores, nostalgias, amarguras y desmayos, en versos que sigilosamente se cambiaban, burlando la censura oficial; pues ésta, naturalmente, celosa de la *unión sagrada,* y necesitando para la defensa del territorio mantener vivo el fuego del entusiasmo patrio, perseguía esas rimas de dolor y desaliento, como depresoras del espíritu público y sospechosas de *derrotismo.*

Ginebra, el viejo refugio internacional de emigrados y rebeldes, era el cuartel general de estos descentrados. Desde allí daban a las prensas la mayor parte de los poemas que, ni clandestinamente ni en Revistas furtivas, podían publicar en Francia. Allí afrontaban la execración de sus compatriotas, y el anatema de malos franceses, proclamando que, sobre la patria, está la humanidad.

Román Rolland marchaba, como jefe, a la vanguardia, tremolando la bandera rebelde de su poema *Liluli.* Renato Arcos publicaba *El bien común* y *La sangre de los otros,* afirmando que "los muertos son todos de un mismo bando... y el único drama es la Pasión del Universo". Jouve componía su colección *Horas, Libro de la noche,* y su tremenda *Danza de los muertos,* "con el corazón desgarrado por la injusticia y el sufrimiento del mundo, patético, sarcástico, trémulo como un árbol, violento hasta en la expresión de la paz infinita a que aspira, y de la infinita tortura" (1). Martinet lanzaba a luz *Los tiempos malditos,* "el poema de dolor y rebeldía, de dramáticos acentos capaces de arrastrar muchedumbres" (2). Vildras escribía *El paquebot "Tenacity",* mostrando una desesperación que se recoge en el silencio y la intimidad del espíritu.

Otros autores aumentaban las ediciones ginebrinas del *Sablier,* o, cuando la normalidad iba restableciéndose en Francia, dejaban oir su voz dolorida en publicaciones independientes, como *La Nouvelle Revue Française,* contrastando con los clamores jocundos de la victoria.

Julio Romains, en su poema *Europa,* "clama con áspera alegría el anuncio de *la tempestad que arranca al mundo de sus raíces.* Chennevière, bajo el fuego, en el lodo de las trincheras, defiende su tesoro interior, y denuncia al mundo la bajeza del mundo, *la enormidad del crimen* del universo, *que se lava las manos, comiendo a boca llena la gloria de los muertos.* Lucas Durtain contempla las ruínas con una sonrisa de herido, y hace el *mea culpa* de la humanidad. Eduardo Dujardin, juzgando a los hombres dignos tan sólo de su despreciativa piedad, amenaza a Dios... Claudio Roger Marx llora a sus amigos muertos, y oye su voz que le consuela. Jorge Perin suspira por el paraíso perdido de los tiempos en que el alma era libre. El corazón de Renaitour, el joven aviador, hállase compartido entre la embriaguez del riesgo y el pesar de la tarea homicida. Luis de Gonzaga Frick, lleva a los combates, como un *palladium,* su culto doloroso y sereno de la belleza. Billiet recuerda a los hombres, *atrincherados en las fronteras,* la síntesis fecunda de la vida universal. Banville d'Hostel lanza invectivas contra *el hombre de guerra,* y Loïs Cendre fla-

(1) Prefacio de Romain Rolland a la antología *Les poètes contre la guerre.* "Editions du Sablier". Ginebra. Pág. 12.

(2) Idem, id., p. 13.

gela a los escritores que han traicionado su misión de humanidad. En ese coro de poetas, se oyen dos dulces voces de mujer: Enriqueta Sauret y Cecilia Périn" (1).

Román Rolland entresaca de ese florilegio antimilitarista de descontento y dolor, las flores más fragantes para formar su antología *Los poetas contra la guerra*, al que pone un vibrante prólogo, recordando en él que "durante cinco años Francia y Alemania han comido, una junto a otra, el mismo pan de dolor fraternal, y no lo han sabido". Para que lo sepan se dirige en su publicación a los alemanes, haciéndoles presente que "no hay fronteras para el dolor" (2).

La reproducción, aun en forma muy fragmentaria, de esas elegías antiguerreras y dolientes, exigiría un libro entero. Sólo presentaré aquí un corto número de característicos retazos.

De Reñato Arcos: *Los muertos*.

"El viento hace flotar de un mismo lado los velos de las viudas; y las lágrimas, mezcladas de los mil dolores, van al mismo río.

... ...

"En la arcilla única donde se liga sin fin el mundo que comienza al mundo que muere, los muertos, fraternales, sien junto a sien, expían hoy la misma derrota (3).

... ...

Del mismo: *Septiembre de* 1916.

"Silencio sepulcral, peso de alguna caída. Cielo semejante a una zona de lágrimas. El universo, abrumado, se inclina, como la cabeza sobre la cruz; y todo no es sino un deslizamiento y una sumisión hacia la realización fúnebre. Diríase que la tierra atrae a sí el cielo, para hacerse de él un sudario" (4).

---

(1) Romain Rolland, prefacio citado, ps. 14 y 15.
(2) O. c., ps. 16 y 17.
(3) *Les poétes contre la guerre*, p. 25.
(4) O. c., p. 26.

De Jouve: *El Dinero*.

"Bajo su ideal de guerra y su victoria, bajo las pérdidas de sangre, es él. El amontona, riega, deprava, excita. Sabiduría, destreza, fe y grandeza, son sus exploradores... Metalúrgicos, financieros, pelafustanes, abastecedores, fabricantes: unos cuantos millares son los que aquí abajo reinan, y la máquina anónima muele para ellos" (1).

Hay poemas tan audaces y negadores como *Patria*, de Saint-Prix, que escupe francamente su odio a la patria, "devoradora de sus hijos", y la amenaza con alzarse algún día contra ella en nombre de sus víctimas; o como *Los que han muerto*, de Enriqueta Sauret. Dice ésta:

"...Los que han muerto han muerto injustamente. Su muerte no ha sido sino la prueba de la maldad cínica de nuestro tiempo, del triunfo de las malas obras. Los que han muerto han muerto ciegos, hundidos en la noche, confundidos por el vértigo, ahogados en una niebla de falsedades... Han muerto ¡oh profundo dolor! por palabras, por ritos, porque la humanidad se agita al revés de la vida, al revés de la felicidad... Los que, en nombre de tales mentiras, habéis llevado a la muerte a esas juventudes ricas en sueños, sois verdugos tortuosos y jefes miserables" (2).

Pottecher, en *El punto de vista de los cuervos*, presenta un lúgubre conciliábulo de tres de estos animales, procedentes de países donde la tierra es un mar de sangre, y donde "su abuela la Muerte" se sirve festines de cuerpos humanos por cientos de miles. Discurren las fatídicas aves el motivo de tan formidable matanza entre los hombres, que, por serlo, disponen del mundo. El más viejo y sabio de los cuervos, descubre la causa misteriosa de la hecatombe, en estas palabras: "Es que el

---

(1) O. c., ps. 77 y 78.
(2) O. c., ps. 129 y 130.

dios de nuestros antepasados, oyendo favorablemente el anhelo de la tribu negra, quiso recompensar a su pueblo obediente. Si cae tanta carne, si corre tanta sangre, es para vosotros, hijos. ¡Alabad su gloria!" (1).

* * *

La propaganda pacifista de Román Rolland, no ha tenido sólo cauce poético, sino que se ha manifestado en diversos escritos en prosa, amargos y decepcionados, sobre la inutilidad y la infamia fratricida de las luchas entre los hombres.

Uno de los más expresivos es, sin duda, *Clerambault, historia de una conciencia libre durante la guerra,* en que, bajo un artificio novelesco deleznable, se examina con aguda penetración psicológica el drama interior del pacifista, requerido a la vez por la arrolladora corriente popular, desbordante en oriflamas, músicas y banderas, que exaltan la sensibilidad colectiva; por el señuelo de la patria en peligro y del derecho hollado, y, a la vez, por el imperativo de íntimas y arraigadas convicciones personales de solidaridad humana, sin distinción de razas ni fronteras.

El libro, llevando el escalpelo de su análisis al fondo de la sociedad francesa, descubre con amargura — y lo propio hubiera podido hacer con cualquier otro país beligerante — la dualidad entre los que luchan en las avanzadas, sugestionados por la fiebre militar y patriótica, y los que, en el seguro de la ciudad, explotan y procuran prolongar la guerra, como fuente de pingües ingresos; la ignominia del *negocio* hecho con sangre de hermanos, y de la frivolidad indiferente ante el sacrificio horrible de un pueblo; el egoísmo de *protegidos* y *emboscados,* los chismorreos, minucias, personalismos y pequeñas concupiscencias de *la raza de retaguardia* — como dice Rolland—.

(1) O. c., ps. 108 a 112.

Y, sobre todo, expresa el angustioso combate interior en el soldado que ha de matar y morir, como si sintiera la guerra, y en cuyo espíritu zozobran la convicción y el entusiasmo. "No os engañéis — dice—. Esos millones de hombres que se asesinan en nombre de la patria, no poseen ya la ingenua fe de 1792 o de 1813, aunque hoy produzca más ruinas y estrépito. Muchos de los que mueren y aun de los que se hacen matar, sienten en el fondo de su alma la horrible mordedura de la duda... Querer arrancar la ilusión a los que mueren por ella, es hacerles morir dos veces (1)".

La novela: Duhamel, Tinayre, Nolly, Berger, Dovgeles, Margueritte, Bourget, Barbusse, Bertrand, Dumur

Las narraciones en prosa, novelescas en todo o en parte, pero que en las penalidades de la campaña se inspiran, y conservan cuadros animados y dolorosos de sus terribles escenas, forman las páginas más vivas, dramáticas, íntimas y penetrantes de la tragedia magna.

Jorge Duhamel, uno de los escritores que ésta reveló, inspirándose en el dolor de los hombres caídos en la lucha, compuso *La vida de los mártires* y *Civilización,* libros de tristes evocaciones, pero de esperanzas optimistas en la futura cordialidad entre los hombres. Marcela Tinayre, en *La vela de las armas,* evocaba la angustiosa emoción de las vísperas de la guerra en París. Emilio Nolly (pseudónimo del capitán Delanger, de la infantería colonial) aprovechaba sus campañas lejanas para renovar la novela exótica, estilo Loti, y componía

(1) Véase la conferencia de D. Rafael Altamira, en la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación de Madrid, sobre *El "Clerambault" de Romain Rolland,* en 19 de Febrero de 1921.

en 1916 *El conquistador*. Marcelo Berger daba, en *El milagro del fuego*, el recuerdo de un episodio militar. Rolando Dovgeles hace tristes novelas de la guerra, en *Las cruces de madera* y *El despertar de los muertos*, visión sombría de las regiones devastadas, del dolor esparcido por la invasión, y de la cólera vengativa de los que sucumbieron en la pelea. Y otros muchos novelistas — combatientes o muertos en campaña — escribían o escriben bajo la impresión de los tremendos sucesos en que eran a la vez actores, testigos y cronistas.

De los literatos consagrados, la guerra inspiraba a Pablo Margueritte *El emboscado, Por ti, patria,* y *Gozar;* y a Pablo Bourget *El sentido de la muerte* y *Némesis*, dos novelas de penoso análisis psíquico y crueles perspectivas. *Némesis* plantea la tesis pesimista de que, por ley providencial, toda dicha exagerada se expía con la guerra y con la muerte. Sus personajes — en los que el tradicionalismo del autor parece sintetizar la sociedad contemporánea en 1914 — son aristócratas sin ideal, creyentes superficiales y por conveniencia, anarquistas ávidos de destrucción. La novela toda gira en torno de la antigua estatua de Némesis, divinidad griega que simboliza *el castigo*. Y éste comienza en el capítulo final, con la invasión alemana, que el autor supone desencadenada por Dios para destruir una sociedad decrépita, al modo que San Agustín consideraba las invasiones bárbaras del siglo v como castigo providencial y purificador del corrompido Imperio de los Césares.

Pero las más enérgicas y afortunadas novelas de la guerra — y en consecuencia las más penosas y dolientes — se deben a tres novelistas, a quienes aquélla ha dado plena consagración: Enrique Barbusse, Adriano Bertrand y Luis Dumur.

Barbusse, ilustre ya por el éxito de *El Infierno*, alcanza con *El fuego en las trincheras* las cimas de una popularidad y un éxito sin precedentes desde los tiempos de Zola. *El Infierno* y *El fuego* son dos visiones dantescas: la primera, de la miseria humana en situación normal; la segunda, de los horrores de la vida subterránea en las trincheras, con la amenaza o el espectáculo de la muerte, en toda su espantable crueldad; y descritos con un naturalismo abrumador, que eriza el cabello.

Barbusse, socialista y antimilitarista, pudo evitar el alistamiento por su enfermedad del pecho, que le dió por inútil. Lejos de aprovecharla, se enganchó como voluntario, y, rehusando su derecho a ser suboficial, peleó como obscuro soldado de infantería en las trincheras del Aisne y del Artois, hasta que las penalidades de aquel vivir de topos empeoraron su enfermedad, cuya convalecencia aprovechó él para escribir *El fuego*, "el libro más vívido, verídico y de alta filosofía que ha producido el reciente cataclismo" — como dice Blasco Ibáñez—.

"Por su temperamento literario, Henri Barbusse era el cantor predestinado de esta guerra, que no ha sido más que un largo sufrimiento resignado; el cantor de la trinchera de inmensa monotonía, y de las alboradas lívidas sobre la tierra devastada; el cantor de la llanura desnuda y caótica, de las extensiones inundadas, en las que los cadáveres emergen como reptiles aglutinados (1)".

La obra de Barbusse, agria, violenta, antimilitarista, hasta el punto de indignar a los patriotas, es quizás el libro más triste de la gran lucha, el que con crudeza y negro espíritu sabe retratar todas sus desolaciones y todos sus sufrimientos.

Un caso admirable de vocación literaria al servicio de la guerra, es el de Adriano Bertrand (1888-1917), entusiasta discípulo de Anatolio France. También, como tantos otros, era un intelectual desdeñoso del militarismo. Recién casado, y en plena iniciación de la fama literaria, cuando todo le sonreía, fué arrastrado por la vorágine, que le convirtió en un temerario teniente de dragones, combatiente en la Lorena. En 1914, un obús le perforó un pulmón; y, consciente de su muerte próxima e inevitable, no quiso sucumbir sin legar a las genera-

---

(1) Prólogo a la versión castellana de *El Infierno*, pág. 24.

ciones venideras — hechos obra artística — sus sueños de poeta filósofo, y sus recuerdas de combatiente. Tres años de horrible agonía y continuas operaciones quirúrgicas, pasó en forzosa inacción militar, hasta sucumbir en 1917, cuando sólo contaba 29 años, en la ciudad de Grasse (Alpes Marítimos), "alternando, como dice Blasco Ibáñez, sus dolores de enfermo con las fiebres creadoras del novelista... sintiendo rondar la muerte en torno de su mesa... temblando de que su obra restase inacabada, de que la Intrusa deslizase en su oído la orden de partir antes de que la palabra *Fin* cerrase la última página... Ninguna vida de escritor célebre ofrece ejemplo de esta labor desesperada, en lucha al mismo tiempo con las dificultades literarias y con la muerte (1)".

Así, respirando con trabajo, dejando a cada momento la pluma para tenderse en un diván, suspendiendo su labor cada quince días, para que en el hospital le hiciesen curas horrendas, compuso los dos hermosos libros que perpetuarán su memoria: *Una tormenta en el jardín de Cándido* y *La llamada del suelo.*

"¿De qué precio es la gloria — se pregunta su apologista Fernando Gregh — para ser perseguida de tal modo por un hombre que se ve morir?"

La llamada del suelo, más novelesca, por su animación e interés, que *El fuego,* de Barbusse, es un digno *pendant* de éste, y ambas obras fueron premiadas por la Academia Goncourt en 1916.

La obra de Bertrand (que es el principal personaje de ella bajo el nombre de *el subteniente Vaisette*) *vivida* y autobiográfica, serena y rebosante de humanidad, realismo y sentimiento, es una de las novelas más hondamente conmovedoras y amargas que la guerra ha producido.

"Las fatigas, las escaseces, el desaliento de las retiradas, la demencia de los ataques desesperados; todo lo que el animal humano puede dar de sublime y de grosero.

(1) Prólogo a la versión castellana de *La llamada del suelo,* ps. 12 y 42.

lo ha visto y lo ha experimentado (el autor), transcribiéndolo con un arte simple e intenso. Nada de fanfarronadas profesionales, de lirismos guerreros. Sus soldados tienen miedo, porque son hombres; pasan horas de angustia; pero se baten, sin embargo, como los personajes de epopeya (1)".

La tormenta sobre el jardín de Cándido, capricho filosófico, que evoca los más augustos personajes de la Literatura universal, para discurrir sobre la guerra, termina con un delicadísimo poema geórgico de las trincheras, dedicado a *Los animales bajo la tormenta.* Nos describe los riesgos, aventuras y supuestas reflexiones de los míseros brutos, perturbados en su vida ordinaria por la locura de los hombres, y arrastrados por éstos en la fiebre mortífera: los caballos, que participan de la pelea con sus jinetes; los asnos, portadores de víveres bajo la metralla enemiga; las palomas, vehículos de mensajes; los perros, piadosos y abnegados; los pájaros, que retornan con la primavera, y alegran los campos de soledad y devastación, anidando sobre los mismos troncos que arrasó el obús; hasta los humildes ratones, extraviados por las profundidades de las trincheras. Y en ese canto a los seres inferiores, hay, mezclado a un humorismo sutil, una exquisita sentimentalidad y una honda melancolía.

Luis Dumur (n. 1863), suizo de nacionalidad, pero francés de alma, profundo conocedor de Alemania, Rusia, Francia y los pueblos escandinavos, por haber vivido en ellos largo tiempo, se dió a conocer como novelista en 1890 con *Alberto,* estudio de la juventud desencantada, que reanuda la serie de los Werther, René, Obermann y Adolfo, estudiada aquí. Hizo teatro, poesía y crítica. Pero su consagración literaria la debe a sus novelas de la reciente conflagración universal.

Son varias las que el autor ha escrito o prepara. La

(1) Blasco Ibáñez, Prólogo citado, p. 33.

primera de ellas *¡A París!* (*Nach Paris!*) — la mejor novela de la guerra, según Blasco Ibáñez — es, por lo menos, una de sus evocaciones más fuertes, realistas y documentadas.

El autor afecta colocarse en el plano alemán, escribiendo en forma de memorias de un oficial prusiano, y estudia el ambiente germánico en los momentos que anteceden al comienzo de la pelea en los medios burgueses y militares; la progresiva embriaguez del ejército alemán en aquellos días de Agosto de 1914, llenos para él de jubilosa seguridad en el triunfo. Y presenta su avance como tromba destructora por campos, aldeas y ciudades de Bélgica y Francia, sembrando sistemáticamente el terror, y con una sola idea, reflejada en este grito consigna, programa y objetivo único: ¡A París!

Nada se ha escrito — y difícimente podrá escribirse — de más intensidad evocadora, de más siniestro color, de plasticidad más veraz, detallada, y, por ello, nauseabunda y espeluznante, que aquellas escenas tremendas de asesinatos, saqueos, sacrilegios, incendios, bacanales de sangre, lujuria, destrucción y muerte. Pasajes como los de los ahorcados en los caminos, el amontonamiento de ruinas e inmundicias en Vise, los fusilamientos de Tongres, las sádicas lascivias del capitán Kaiserkopf; la furia teutónica, rematando heridos, acuchillando y desenterrando cadáveres, profanando cementerios, haciendo cacerías o tiros al blanco, por puro deporte, entre fugitivos o impedidos; hundiendo las armas en montones informes humanos, vivos o muertos, y salpicando al aire sus horribles piltrafas y zumos; la muerte del párroco rural que impreca a los matadores de niños y mujeres en su propia iglesia; la violación de la condesita de Saint-Elme; los horrores de la lucha en la retirada alemana del Marne, y tantos otros como en el libro abundan, por el espantoso pormenor de un arte enérgico y sin velos con que están descritos, hacen su lectura penosa y atroz, como las producciones más crudas de los mejores tiempos del naturalismo. La descripción del incendio de Lovaina — más trágico y formidable, por

los modernos métodos de destrucción, que el de Troya, inmortalizado en la Ilíada — es digna de la pluma épica de Zola. Y a la tristeza de tanta desolación, que acusa en el hombre contemporáneo una filiación atávica increíble con el hombre primitivo de las cavernas, se une en el libro la tristeza del drama interior, representado en el oficial Kœnig — escrupuloso devoto del honor militar—, quien, gradualmente decepcionado sobre la causa de su país, que creyó justa, y sobre la forma deshonrosa de guerrear, se entrega a la muerte, por no poder sufrir su sonrojo.

El teatro

La trepidación espiritual de la guerra magna, repercute en el teatro, como en los demás géneros de la Literatura.

Se desentierra el drama patriótico; se exhuman y llevan a la escena páginas brillantes y heroicas de la historia nacional; se estudian y dramatizan los casos psicológicos difíciles y los problemas nuevos, económicos, sociales, éticos, jurídicos, religiosos y de conciencia, que la catástrofe y sus infinitas derivaciones crearon en los días actuales; se canta y diviniza al héroe, que sucumbe en las trincheras; al mutilado e inútil, que ha de rehacer penosamente su truncada vida; a la mujer animosa, nueva espartana, que alienta al luchador, recompensándole con sus besos, y sacrifica hijos y amores en el altar de la patria; al aliado combatiente — el heroico belga, el fuerte y ecuánime americano—, que ayuda con su sacrificio o su esfuerzo a rescatar el suelo sagrado de la patria. Y a la vez, se truena contra el feroz enemigo, acusándole de renovar las iniquidades de Atila; execrase al traidor, al espía, al *emboscado*, que rehuye los riesgos de la lucha; al negociante, que con ella se enriquece; al tibio y al pusilánime, que con sus predicciones jeremíacas quiere aguar el vino férvido y espumoso del entusiasmo nacional.

Hasta resucita el verso, siguiendo las huellas de Rostand, como forma propia de una dramaturgia heroica, romántica y lírica.

En este aluvión de obras teatrales de circunstancias— dedicadas, en su mayoría, a una efímera duración — es difícil citar nombres y justipreciar aún valores debidamente.

Su tono general — como cumple a la acción tonificadora y fortificante que estuvieron llamadas a ejercer sobre la multitud — no es decaído ni pesimista, sino viril, animoso y confortador. No obstante, se podrían hallar naturales rasgos de dolor y tristeza.

Fijémonos sólo en un drama patriótico y de gran arte de Enrique Bataille, el glorioso dramaturgo que acaban de perder las letras francesas: *La amazona*.

La protagonista, la joven Ginette Dardel, ve su pueblo invadido por la invasión, que la deja huérfana y en la miseria. Desde entonces, es poseída de un fuego guerrero y vengador, místicamente patriótico, que se contagia a cuantos la hablan. Recogida por un matrimonio pariente suyo, el marido, pacífico y sedentario padre de familia, se siente arrastrado a la vez por el hechizo corporal de la doncella, y por sus ardientes propagandas. Y cediendo a su influjo magnético — aunque entre ambos no exista lazo carnal, ni siquiera relación amorosa expresa—, se alista sin obligación en filas, y sucumbe lejos. La esposa descubre por un azar el amor platónico de su marido, cuyo pensamiento último fué para Ginette; ve a sus hijos sin padre por culpa de la intrusa; y, herida en todas sus fibras humanas como madre y como mujer, lanza contra aquélla las furias de su dolor y su indignación desencadenada, en una escena terrible, donde luchan frente a frente dos concepciones circunstancialmente antípodas: el hogar y la patria. Ginette abandona la casa, y se consagra a cuidar heridos y enfermos, a propagar la resistencia, a mantener vivo el sacro fuego patriótico. Pero la vida prende en su pecho un amor humano; ha encontrado un digno compañero, y va a casarse. Entonces la viuda del que se sacrificó a sus impulsos, como viva estatua de la fatalidad vengativa e implacable, se interpone entre ella y el porvenir, mostrándola que el pasado la reclama, y que el hombre que murió amándola, unido a ella por las nupcias ideales del patriotismo, tiene derecho a la fidelidad de su recuerdo. Y Ginette acepta la dura expiación de su ardor patrio, se sacrifica a una sombra, condenándose a perpetua castidad, y marcha a buscar la tumba del héroe, consagrando el resto de su juvenil existencia al cuidado de los inválidos.

La vehemencia, la audacia, la pasión bravía y tumultuosa del drama, superan a cuanto Bataille había escrito. La tristeza de un hogar deshecho, de una juventud sacrificada, es tan fuerte y punzante, que deja en el espectador una impresión conmovedora, de imborrable y aguda melancolía.

* * *

En resumen, la guerra ha llevado a la Literatura, como era inevitable, algunos cuadros sombríos, y no pocas crisis espirituales dolorosas; pero, en general, no ha acentuado, cual hubiera podido sospecharse, la tristeza que desde hace un siglo es patrimonio literario; antes bien, ha solido entibiarla. Así como la literatura anterior acumuló sombras y abyecciones, por puro efectismo, sobre una realidad normal, esta literatura de la guerra ha tendido mantos de luz, irisados por todas las fulguraciones del patriotismo, para cubrir el horror de millones de cadáveres descompuestos, de mares de sangre, de torrentes de fuego arrasador, de provincias enteras cubiertas de escombros y cenizas, sin un árbol ni una mata, como si un cataclismo geológico hubiera renovado las catástrofes bíblicas de Sodoma y Gomorra.

TERCERA PARTE

REACCION OPTIMISTA

I

CARÁCTER TRANSITORIO DEL PESIMISMO MODERNO

El estudio que acabamos de realizar, nos muestra la generalización en nuestro tiempo de la tristeza, vivida primero y saboreada después — hecha manjar artístico — en el libro que recrea nuestros ocios. El hecho es innegable; pero debemos confiar en que no sea eterno. Si las causas eficientes del sufrimiento actual son el desequilibrio orgánico, especialmente psíquico y nervioso, y el desequilibrio social y económico, esperemos que, desvanecida la causa, podamos librarnos de sus efectos malsanos. Y ese desequilibrio es forzosamente un fenómeno accidental en la evolución de los pueblos.

En otros instantes de la Historia, surgieron trepidaciones o desfallecimientos colectivos, y crisis formidables que anunciaban un fin de raza. La sociedad pagana agonizó en un derrumbamiento de todo ideal y de todo amor a la vida. Al aproximarse el año 1000 (1), surgió la locura siniestra del inmediato fin del mundo, estremeciendo

(1) Contra la opinión generalizada del terror milenario, han protestado los libros de Roy y Pfister. Ultimamente Federico Duval, en su obra *Les terreurs de l'an 1000* (París, 1908), sostiene que no se temió entonces el fin del mundo.

en un alarido de horror y desesperanza a toda Europa.

Aquellas sociedades estaban más conturbadas que la nuestra, y, sin embargo, sacaron alientos y energías de los fondos inagotables que la humanidad conserva siempre, logrando tonificarse y renovar su vida y su espíritu, en una era distinta y confortadora de luz, equilibrio y reposo.

¿Por qué desconfiar de que se opere análoga transformación en nuestro tiempo? Es cierto que hoy caminamos con la indecisión, el terror y la angustia de quien marcha en las tinieblas; pero quizá no está lejos el faro que haya de orientarnos en lo futuro.

Acabamos de sufrir la más honda trepidación que ha conocido la Historia. La guerra universal de 1914-1918 ha desgarrado las entrañas del orbe entero. Millones de hombres sacrificados, imperios destruídos, nacionalidades rehechas o surgiendo por primera vez a la vida, trastornos económicos en todos los países, hambre, miseria, peste y desolación en muchos; ruinas materiales y morales, apilándose en torre gigantesca; victoriosa en Rusia la revolución más formidable, radical y cruenta que vieron los siglos: he aquí el resultado inmediato de la gran catástrofe.

La generación que de ella ha sido testigo, puede haber acentuado su tristeza pesimista, ante el bárbaro salto atrás que la guerra ha significado, cubriendo el mundo con una oleada de crueldad y violencia enteramente cavernarias, que nadie podía sospechar bajo el refinado y exquisito atildamiento del hombre de nuestros días. La civilización contemporánea se ha concentrado en el más sacrílego de sus productos: el salvajismo científico, que tortura y destruye con arreglo a los últimos adelantos de la química, la mecánica o la electricidad.

Y terminada la guerra magna — que tantas esperanzas hizo surgir en la plena restauración ética y jurídica del mundo — asistimos a una bacanal de materialismo egoísta. El goce físico es la suprema aspiración; el ideal está ausente, lo mismo en los detentadores del poder que en las agrupaciones de vanguardia, representantes

del futuro próximo. Toda tendencia desinteresada y altruista, es menospreciada como romanticismo añejo. La desconfianza internacional sigue incubando guerras para el porvenir. La autoridad, la justicia y la ley, son convertidas en pingajos, igual por los que viven bajo ellas, que por sus definidores, custodios y representantes. El terrorismo arriba y abajo, sustituye al juego normal y contrapuesto de factores políticos y sociales, para resolver toda aspiración, o encumbrar todo personalismo.

Esas penosas realidades que se ofrecen hoy a nuestros ojos desalentados, parecen confirmar sobre nuestra pobre humanidad un definitivo *nihil est redemptio*. Pero, si hiciésemos tal, procederíamos como hombres sin perspectivas históricas, incapaces de remontarnos un palmo sobre el momento presente.

En la inmensa crisis espiritual y social a que asistimos ¿qué gestación se prepara? ¿Qué mundo nuevo alborea sobre las ruinas del que estamos viendo hundirse? ¿Qué mejoras y adelantos, qué luz, que armonía confortadora saldrán del caos actual?

Hoy no vemos bien. El polvo de lo que cae en escombros nos ciega, impidiéndonos vislumbrar la realidad embrionaria que nace. Cuando ella se consolide, la humanidad habrá mejorado, como siempre mejoró después de sus grandes crisis históricas.

De los datos recogidos en esta sucinta enumeración, no debemos deducir una consecuencia reaccionaria, como la de Fierens Gevaert, al estudiar la melancolía actual en su libro *La tristeza contemporánea.*

Afirma éste que la Revolución francesa, las doctrinas y movimientos político-sociales posteriores, el triunfo de la democracia y los progresos de la ciencia, lejos de amortiguar las desdichas del hombre, han contribuído a agravarlas, y que el único remedio al mal consistiría en el retorno a la ingenua fe católica de nuestros antepasados.

Es discutible tal etiología, y difícil en todo caso tal terapéutica, como lo es siempre remontar el curso natural de las cosas. No reneguemos de nuestro tiempo, suspi-

rando por épocas pretéritas de bienes positivos menores. El avance y la transformación son leyes de vida, y todo salto hacia atrás constituye un sacrilegio y un delito *contra natura*.

El pesimismo demoledor de hoy no es, no puede ser, más que un estado de tránsito, porque, si se desenvolviera progresivamente hasta su fin lógico, llegaríamos al suicidio universal, a la supresión voluntaria, que preconizan Schopenhauer y Hartmann como remedio único del dolor; y la vida, eternamente prolífica y joven, se burla de esos delirios de destrucción, surgiendo y renovándose en el propio seno de la muerte.

"La actividad útil y necesaria — escribe un pensador moderno — el deber de cada día, el trabajo, salvan y salvarán siempre a la humanidad de esas tendencias pasajeras, y disiparán sus pesadillas. Si, por un imposible, existiese un pueblo contagiado de ese mal, la necesidad de vivir, que no suprimen esas vanas teorías, le levantaría pronto de su letargo, y le conduciría de nuevo a su fin invisible, pero cierto. Esos estados son un entretenimiento de los que nada tienen que hacer, o una crisis demasiado violenta para ser larga. El carácter del pesimismo nos revela su porvenir: es una filosofía de transición (1)."

El pesimismo es un estado crepuscular, que marca el tránsito de la sociedad de ayer a la de mañana, y a todos los crepúsculos acompaña un no sé qué angustioso y triste. Cuando el sol se hunde en el ocaso, suspende la vida universal cierta paralización, cierto encogimiento, que van desde el hombre hasta el último ser. Pero, una vez cerrada la noche, recobramos actividad y animación, sustituímos el sol con el gas o la luz eléctrica, y reanudamos alegres nuestra vida. La pubertad, que también es un crepúsculo biológico, presenta melanco-

(1) E. Caro. *El pesimismo en el siglo XIX*, páginas 299 y 300.

lías sin causa, lágrimas sin objeto definido. Es que lloramos por la niñez que se va, con su cortejo de alegrías bulliciosas, y de falsas, pero felices ilusiones. Mas no es que la alegría y la ilusión se hayan disipado; es que han muerto aquéllas, las primitivas, las de la infancia, para dejar paso a otras nuevas, que gozaremos en la mocedad y en la madurez.

La neurosis colectiva que padecemos, es enfermedad demasiado aguda para que pueda convertirse en crónica. Como dice Nordau. "Mientras la fuerza vital de un individuo, como de una especie, no está por completo gastada, el organismo hace esfuerzos para adaptarse, activa o pasivamente, tratando de modificar las condiciones perjudiciales, o arreglándoselas de modo que las condiciones le perjudiquen lo menos posible" (1). La humanidad, agotada hoy por el *surmenage* intelectual y la sobrexcitación nerviosa, que produce la constante agitación de la vida moderna, o se adaptará al nuevo medio que las circunstancias han producido, o creará otro medio diferente, más sencillo y en armonía con su capacidad de resistencia.

Y si de las inquietudes de nuestro yo, causa subjetiva del malestar moderno, pasamos al desequilibrio económico y social, que es su causa objetiva, también debemos esperar que tenga alivio en un futuro próximo. El progreso se extiende en ése como en los demás órdenes.

Las teorías humanitarias y las leyes niveladoras y equitativas en favor de las clases desheredadas, van abriéndose paso en todos los países. La Sociología moderna, sin retórica ni sensiblería, combate el dolor de la escasez y la penuria, dejando entrever grandes y decisivas transformaciones en la constitución de nuestra sociedad.

La organización del proletariado y los avances del socialismo y demás escuelas societarias, han realizado

(1) *Degeneración*, versión española. 2.º tomo, p. 467.

en pocos años mejoras de transcendencia en la situación moral y material de las clases menesterosas. La gran guerra, movilizando y haciendo fraternizar a multitudes enormes, ha dejado ver la eficacia del número y de la cohesión, y es un fermento decisivo que, acelerando la descomposición social, facilitará en plazo próximo el advenimiento de una sociedad nueva más libre y más justa.

II

TONIFICACION ESPIRITUAL

Aunque la naturaleza, hada bienhechora, que siempre supo curar al género humano en sus desvaríos y aberraciones, tienda, con sus benéficas y espontáneas energías, a ejercer en la vida actual una influencia sana y sedante de nivelación y equilibrio, también deben nuestra reflexión y nuestro esfuerzo cooperar a redimirnos de la esclavitud con que hoy nos oprimen la melancolía y la desesperanza.

Así como nuestra época ha mejorado considerablemente la salud física con sus recursos profilácticos, disminuyendo en grandes proporciones las cifras de la mortalidad, logrando la total extinción de ciertas enfermedades, y la reducción de otras, habrá de atender en lo sucesivo a la higiene espiritual, previniendo los estragos del *intelectualismo* sin dirección, y generalizando los estudios y aplicaciones de la *psiquiatría*, que en el remedio de las alteraciones mentales tiene una misión educativa que cumplir, mucho más eficaz que la de poner en tratamiento a locos rematados.

"El pensamiento no ha de ser ácido corrosivo que destruya las energías de la vida—escribía el ilustre filósofo español González Serrano—, sino tónico que procure aumentarlas y mejorarlas. Contra la anemia, hierro; contra el *mal del siglo,* fe en el ideal" (1).

(1) *Preocupaciones sociales,* ps. 13 y 14.

Y, efectivamente, vigorizar el ideal es uno de los resortes más poderosos que pueden ponerse en juego, para dar paz y confianza a los espíritus. Hay que poner la vista en lo alto, por lejano que esté; construirnos un aéreo alcázar, para que nuestro espíritu agitado descanse o sueñe. Sólo así encontraremos sentido a la vida, y seremos capaces de sufrirla y de amarla. No importa dónde hayamos de poner el ideal: en el cielo o en la tierra, en nosotros o en el mundo exterior. Esté en la ciencia como creen los positivistas; en la justicia social y en el trabajo, como pretende el socialismo y afirmaba su portavoz literario Zola; en la fraternidad universal, como supone Tolstoy; en el ensanchamiento de la propia personalidad, como predicaron Nietzsche y Stirner, Ibsen y Sudermann; lo esencial es encontrar ese ideal, como remedio contra el escepticismo helado e infecundo.

A las negaciones pesimistas, opongamos la acción confortadora y la afirmación rotunda. Ya lo dice Emilio Zola en *La alegría de vivir*: "¿No es bastante vivir? La alegría está en la acción". Sobre todo, creamos en el amor, que, realidad o quimera, es el más hermoso y alegre sueño de la vida, y el más celoso guardián que vela por la perpetuidad de la especie. Pero no sólo afirmemos el amor individual, sino también la solidaridad social, internacional y humana, y, mejor, la fraternidad cósmica, que nos liga con vínculos de interés y simpatía a todos los seres creados.

"El amor conduce el mundo — dice Fierens Gevaert — el amor a una idea, a un sér, a una cosa—amor espiritual, pasional o material—, y que suscita en las almas normalmente constituídas una necesidad de actividad, que aparta toda fatiga de vivir. Si hubiera de resumir mi pensamiento, diría que la humanidad se mantiene y se afirma, en medio de todas sus adversidades, por *la acción en el amor*" (1).

Al fin de alentar espíritus desolados, han venido a

(1) *La tristesse contemporaine*, p. 189.

cooperar—desde fuera de la literatura de imaginación—altos y filantrópicos pensadores, comprendiendo la urgencia de remediar tan grave mal. En esta cruzada bienhechora, se han distinguido los anglosajones, oponiendo a la filosofía de la nada y el dolor irremediables, la filosofía de la esperanza, el esfuerzo, la fe y la actividad, como fuentes de ventura.

Ruskin, el gran maestro de la estética contemporánea, ha hecho resaltar la maravillosa belleza del universo, que nos invita a gustarle, afirmando que, además del deber de la *abnegación*, en que nos educaron, tenemos *el deber del placer*. Su compatriota Lubbock, ha dedicado todo un libro, *La dicha de la vida*, a probar que tenemos la obligación de ser felices, y los medios para lograrlo. Más recientemente, un norteamericano, Orison Swet Marden, viene consagrando toda una ya abundante biblioteca, a consolar a los tristes, alentar a los desesperados, fortificar a los débiles de espíritu. Con el ejemplo de su vida, erizada de obstáculos y, no obstante, victoriosa, realiza una obra de higiene moral—quizás demasiado puritana, pero admirable de recursos y de confianza salutífera y contagiosa—en esa serie de volúmenes, que son la biblia del optimismo, y cuyos simples nombres forman el mejor programa: *Siempre adelante, Abrirse paso, La fuerza de voluntad, Actitud victoriosa, Paz, poder y abundancia, La alegría de vivir, Ideales de dicha, Defiende tus energías, El poder del pensamiento* etc.

Y la corriente gana a los pueblos latinos. En Francia se escriben libros tan confortadores como el reciente de Payot, *El trabajo intelectual y la voluntad;* el de Piat, *La moral de la dicha;* el de Finot, *El taller de las gentes felices*, y el de Monod, *La aceptación de la vida: la resignación*. Y un gran filósofo, Bergson, el analizador de *La risa*, crea una nueva doctrina espiritual, sencilla y ecuánime, bien ajena a las horrideces pesimistas germánicas. En Portugal, un alto pensador, Leonardo de Coimbra, el definidor del creacionismo, propaga un sistema filosófico de alta idealidad y generosa confianza en

la existencia, difundido en obras optimistas, como *La alegría, el dolor y la gracia.*

Y hasta sociólogos de la lóbrega Rusia, tan eminentes como Novicow y Mætchnicoff, proclaman tesis alentadoras: el primero en *Justicia y expansión de la vida. Ensayo sobre la felicidad de las sociedades humanas.* El segundo en *Estudios sobre la naturaleza humana. Ensayo de filosofía optimista.* Pudieran citarse otros varios ejemplos

III

CONCLUSION

Y cuando, de un modo o de otro, el hombre normalice su vida, rasgando el velo de sombra que hoy se la entenebrece, podrá recobrar el equilibrio de su humor, la sagrada *alegría de vivir,* cantada por Zola, aunque sea aniñando su espíritu, entregándose a ese *eterno infantil,* el cual, según Letamendi, es necesario a todas las naturalezas de vez en cuando, como válvula de nuestras ingenuas y salvajes energías, que duermen habitualmente, ahogadas por la compostura y la disciplina sociales.

Cuando, al compás del saneamiento de las almas, mejore también la situación material de la vida, como todo induce a esperar, podrá hacerse más alegre también la Literatura. Cierto que no desaparecerá de la vida ni del arte el dolor, porque éste es ley universal, y desde la cuna al sepulcro nos acompaña; pero el dolor dejará de ser una obsesión, y, por entre sus zarpazos crueles, se deslizarán, en manso fluir, los goces y las dichas de la vida. No culpemos al espejo, por proyectar un feo rostro. Limpiemos éste de arrugas, deformidades y máculas; desfrunzamos el torcido entrecejo, animando la torva o airada expresión con la luz de una sonrisa, y sólo así podrá recrearnos el contemplar nuestra figura en la tersa y bruñida superficie.

Unicamente de tal modo podrá curarse la literatura moderna del gravísimo defecto señalado por Guyau, que

consiste en "poblar cada día más ese círculo del infierno, en que se encuentran, según el Dante, los que durante su vida *lloraron, cuando podían estar alegres*".

Restauremos en nuestras almas el antiguo, el bienhechor, el pagano culto de la alegría, y en la Literatura, cubierta aún por nubes tempestuosas, podrán volver a lucir días claros de sol.

SUMARIO DE MATERIAS

INDICE

SEGUNDA PARTE

PROCESO HISTÓRICO DE LA TRISTEZA LITERARIA EN NUESTRO TIEMPO

Pág.

Pág.

TERCERA PARTE

REACCIÓN OPTIMISTA ..

Obras del autor

PUBLICADAS:

FERNANDO VII EN VALENCIA EL AÑO 1814; AGASAJOS DE LA CIUDAD: PREPARATIVOS PARA UN GOLPE DE ESTADO. — Tomo VII de los Anales de la *Junta para Ampliación de estudios e investigaciones científicas*". — Madrid, 1911.

EL AISLAMIENTO DE ESPAÑA EN EL PASADO Y EN EL PRESENTE. — (Folleto). — Valencia, 1915.

LA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA EN LA UNIVERSIDAD ESPAÑOLA, Y SU REFORMA POSIBLE. — Discurso inaugural del año académico de 1918 a 1919, en la Universidad de Valencia.

LA EMIGRACIÓN POLÍTICA EN ESPAÑA DURANTE EL REINADO DE FERNANDO VII. — Discurso inaugural de la sección de Historia en el "Congreso de las Ciencias", celebrado en Bilbao, en 1919.

LA INTERVENCIÓN DE LOS ESPAÑOLES EXPATRIADOS EN LOS SUCESOS DE "LOS CIEN DIAS". — Memo-

ria presentada al "Congreso de las Ciencias", celebrado en Oporto, en 1921.

LECTURAS AMERICANAS. — Madrid, 1920.

HISTORIA UNIVERSAL, por *E. Lavisse*. (Traducción, adaptación y numerosas adiciones). — Madrid, 1916.

VIDA Y DOCTRINAS DE SÓCRATES. — (Traducción y prólogo a las obras socráticas de *Jenofonte*). — Valencia.

EN PREPARACION:

LA ESPAÑA DE FELIPE IV.

EL ALMA TRISTE DE IBERIA (El pesimismo en la literatura peninsular e hispano americana de nuestro tiempo).

ORIGENES DEL CONOCIMIENTO
por el DR. R. TURRÓ (Agotada)

FILOSOFÍA DE LA GUERRA
por M. RUBIÓ BELLVÉ, Coronel de Ingenieros
Un volumen de 440 páginas . . . . . 4 PESETAS

LA UNIDAD FUNCIONAL
por el Dr. AUGUSTO PI Y SUÑER (Agotada)

EL ARTE DRAMÁTICO en el RESURGIR de CATALUÑA
por FRANCISCO DE P. CURET, Director de "El Teatre Català"
Un volumen de 406 páginas . . . . . 3 PESETAS

PSICOLOGIA DEL PUEBLO ESPAÑOL
por RAFAEL ALTAMIRA (Agotada)

LA HACIENDA ESPAÑOLA-Los impuestos
por FRANCISCO BERNIS
Catedrático de la Universidad de Salamanca
(Agotada)

LA CIUDAD CASTELLANA
Entre todos la matamos...
por JULIO SENADOR GÓMEZ (Agotada)

HISTORIA Y POLÍTICA
por R. WALDO EMERSON
Un volumen de 220 páginas . . . . . 4 PESETAS

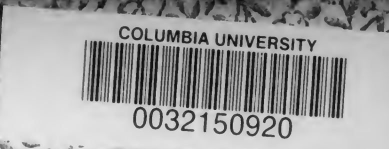
LA CRISIS DEL HUMANISMO
(LOS PRINCIPIOS DE AUTORIDAD, LIBERTAD Y FUNCIÓN A LA LUZ DE LA GUERRA)
por RAMIRO DE MAEZTU
Un volumen de 367 páginas . . . . . 5 PESETAS

FOMENTO DE LAS EXPORTACIONES
por FRANCISCO BERNIS
Un volumen de 236 páginas . . . . . 4 PESETAS

HISTORIA DE LOS MOVIMIENTOS NACIONALISTAS
por ANTONIO ROVIRA y VIRGILI
autor de "El Nacionalismo Catalán"
Un volumen de 500 páginas . . . . . 5 PESETAS

EL TESORO DRAMATICO DE HENRIK IBSEN
por SALVADOR ALBERT
Un volumen de 350 páginas . . . . . 5 PESETAS

AMOR Y CASTIDAD
(LOS LÍMITES DE LA MORAL SEXUAL)
por ROBERTO MICHELS
Un volumen de 320 páginas . . . . . 5 PESETAS


COLUMBIA UNIVERSITY
0032150920